

LA OBRA LITERARIA DE JULIO RAMON RIBEYRO EN
LA NOVELISTICA PERUANA CONTEMPORANEA

by

Dick C. Gerdes

B.A. Colorado State University, 1965
M.A. Texas A & I University, 1970

Submitted to the Department of Spanish and
Portuguese and the Faculty of the Graduate
School of the University of Kansas in partial
fulfillment of the requirements for the degree
of Doctor of Philosophy.

Dissertation Committee:

Redacted Signature

~~Chairperson~~

Redacted Signature

Redacted Signature

A mi consejero de tesis, el profesor
John S. Brushwood, y a mi esposa, Aída,
por su colaboración en el desarrollo
de este estudio.

INDICE

	Página
INTRODUCCION	4
Capítulo	
I. LOS ANTECEDENTES: BOSQUEJO DE LA FICCION PERUANA HASTA 1950	9
II. <u>LA PALABRA DEL MUDO</u> : LA TRASCENDENCIA DE LA REALIDAD PERUANA	26
III. <u>CRONICA DE SAN GABRIEL</u> : EL RITO DE LA INICIACION Y LA NOVELA DE COSTUMBRES	85
IV. <u>LOS GENIECILLOS DOMINICALES</u> : LA JUVENTUD ENAJENADA Y EL COMPROMISO POLITICO	141
V. CONCLUSION	221
BIBLIOGRAFIA	228

INTRODUCCION

Al estudiar la novela peruana notamos que ésta recibe un impulso renovador en las obras de Ciro Alegría y José María Arguedas, que alcanza un nuevo nivel de madurez en las de Julio Ramón Ribeyro y que logra la perfección técnica en las de Mario Vargas Llosa. Dentro de esta trayectoria nos interesa subrayar la importancia de la obra de Julio Ramón Ribeyro. Para dar orientación a este trabajo, nos valemos de diversos tratados de historia literaria. Las obras que a continuación citamos, para destacar su importancia, se encuentran en la sección bibliográfica al final del trabajo.

La obra más extensa es La literatura peruana, de Luis Alberto Sánchez, cuyo cuarto tomo traza el desarrollo de la literatura peruana contemporánea dentro de un marco histórico-social y cultural del Perú. Sánchez sustenta la idea de una armonía entre la evolución externa del país y su maduración interior durante este siglo. A pesar de los prejuicios burgueses que Sánchez ve en la obra de Julio Ramón Ribeyro, opina que éste y Enrique Congrains Martín juegan un papel importante en la narrativa por la autenticidad, que surge en parte de su espontaneidad al tratar sus temas predilectos.

Otro estudio importante sobre la ficción peruana es La narración en el Perú, de Alberto Escobar, cuyo estudio preliminar a la sección antológica precisa no sólo las fuentes literarias sino también el desarrollo de la literatura peruana a través de una exposición de las

diferentes etapas por las que ha pasado. Notando que el narrador contemporáneo se preocupa por descubrir al hombre, el profesor Escobar caracteriza a las últimas promociones por el deseo de valorar la experiencia obtenida por las anteriores generaciones de escritores, lo que afirma la idea de una vocación literaria. En el caso de Julio Ramón Ribeyro, Alberto Escobar destaca su sencillez, objetividad y enfoque artístico-imaginativo en sus cuentos.

Estuardo Núñez en su libro, La narración peruana en el siglo XX, presenta una visión histórico-literaria de la ficción peruana, a la vez que enfoca en breves comentarios sobre las obras más importantes. De los escritores que caben dentro de una nueva objetividad, los que buscan nuevos asuntos y procedimientos narrativos, Estuardo Núñez encuentra que la obra de Julio Ramón Ribeyro es la más perdurable; pues, se vale del lenguaje y los recursos narrativos que esconden al narrador e integran lo evocativo, lo sentimental sugestivo y lo crítico. Mario Castro Arenas estudia la ficción peruana contemporánea desde una perspectiva social en su libro, La novela peruana y la evolución social, observando básicamente las mismas etapas que se mencionan en los libros citados anteriormente. Para Castro, Julio Ramón Ribeyro es representativo tanto de un 'nuevo objetivismo' (es decir, un realismo desprovisto de sentimentalidad) como de un expresionismo aprendido en Kafka que destaca lo grotesco del ser marginado a través de melancólicos atisbos biográficos. La antología de Abelardo Oquendo, Narrativa peruana 1950/1970, contiene un prólogo y una encuesta a los narradores de esa época. La encuesta descubre las opiniones de los escritores sobre la narrativa peruana actual y sus narradores preferidos.

Ribeyro dice, por ejemplo, que el escribir le facilita gozar de la vida, librarse de estados deprimentes y descubrir nuevos mundos, entre otras cosas.

En un artículo, "Sobre la novela y la crítica", que forma parte del libro, Patio de letras, de Alberto Escobar, se indagan las premisas tradicionales de la novela latinoamericana que enfocan en el conflicto entre el hombre empequeñecido y la naturaleza bárbara. Escobar descubre que en tres escritores peruanos, Ciro Alegría, José María Arguedas y Julio Ramón Ribeyro, lo individual surge mediante el énfasis puesto en el proceso creativo.

Quien ha estudiado más profundamente la obra de Julio Ramón Ribeyro es Wolfgang A. Luchting, autor de varios artículos y un libro sobre este narrador peruano. Luchting es también editor de una colección de crítica literaria sobre el mismo autor, que se publicará pronto. En J. R. Ribeyro y sus dobles, el profesor Luchting estudia las técnicas narrativas que emplea Ribeyro, compara éste con Mario Vargas Llosa y presenta un análisis detallado de dos cuentos. Junto con estas contribuciones, Luchting nos proporciona valiosa información biográfica sobre Ribeyro por ser amigo personal del escritor peruano.

La crítica literaria sobre la cuentística de Julio Ramón Ribeyro es abundante. Wolfgang Luchting, por ejemplo, ofrece un artículo de análisis detallado de Tres historias sublevantes. Alberto Escobar ha escrito un estudio breve pero agudo sobre un cuento nuevo en La palabra del mudo. El libro de Earl M. Aldrich, Jr., The Modern Short Story in Peru, lo mismo que su artículo, "Recent Trends in the

Peruvian Short Story," incluyen comentarios sobre la cuentística de Julio Ramón Ribeyro.

El primer capítulo de este estudio se ocupa de una vista panorámica de la ficción peruana desde fines del siglo pasado hasta el año 1950. Un enfoque en las contribuciones artísticas de escritores como Ricardo Palma, su hijo, Clemente, Clorinda Matto de Turner, Abraham Valdelomar, Enrique López Albújar, Martín Adán, José Díez Canseco, Ciro Alegría y José María Arguedas a la narrativa peruana, nos permite evaluar la tradición narrativa que heredan Julio Ramón Ribeyro y los otros escritores posteriores a 1950.

El segundo capítulo analiza los cuentos de Ribeyro, que se hallan reunidos en una obra de dos tomos, La palabra del mudo (1972). El tercer capítulo estudia la primera novela de Ribeyro, Crónica de San Gabriel (1960), comparándola con cuatro novelas de la misma época. El cuarto capítulo enfoca en la segunda novela de Julio Ramón Ribeyro, Los geniecillos dominicales (1965), comparándola también con tres novelas de la misma época. El quinto capítulo presenta una evaluación de la obra de Ribeyro en la perspectiva de la narrativa peruana contemporánea. Dicha evaluación se basa en los méritos literarios y en el significado de las obras estudiadas; comparándolas y contrastándolas entre sí para destacar los asuntos de tema y técnica que caracterizan a un nuevo proceso de madurez en la ficción peruana; fijando también las constantes en la literatura peruana y señalando las nuevas direcciones que toma esta literatura.

Emplearemos una perspectiva que combina elementos del estudio de la historia literaria como un enfoque cronológico al mismo tiempo que

estudiaremos detalladamente los elementos de: (1) tema; (2) estructura (la organización de la narrativa); punto de vista (la posición que toma el narrador); (4) estilo (el lenguaje que se emplea en la obra para conseguir diferentes efectos creativos); (5) tono (efecto del estilo que significa la condición anímica de la obra o la expresión del escritor); (6) caracterización (la que se basa en los elementos que crean al personaje). En su conjunto estas técnicas crean la unidad artística.

Hablaremos del dinamismo que surge de las obras estudiadas, concepto que incluye el factor o los factores que producen nuestra experiencia al leer la obra. El término "experiencia" se refiere a la apreciación de la realidad novelesca en el proceso de hacerse un mundo vital para el lector y convertirse en acto hecho. Deseamos, por lo tanto, señalar donde sea posible los elementos que nos permiten apreciar la obra como una experiencia vital.

En vista de lo ya dicho sobre el enfoque de este estudio, debemos tener en cuenta dos hipótesis: (1) que hay una relación múltiple entre el escritor y el contexto histórico y social en que le toca vivir; (2) que los elementos de tema y técnica dentro de la obra corroboran los valores humanos, cuya relación refleja una visión del mundo que se convierte en una experiencia vital para el lector de la obra. Estas dos hipótesis parten de los juicios literarios sobre la posición importante que ocupa Julio Ramón Ribeyro en la literatura peruana.

Ha sido valioso el contacto con el profesor Wolfgang A. Luchting, cuyos libros y artículos de crítica literaria han aportado muchas ideas a este estudio sobre la obra del escritor peruano.

CAPITULO I

LOS ANTECEDENTES: BOSQUEJO DE LA
FICCION PERUANA HASTA 1950

Al considerar los géneros narrativos durante los últimos cien años en el Perú, se observa que el cuento ocupa un lugar de primera importancia.¹ Hay pocos escritores peruanos que no se han interesado en el cuento como medio de expresión. La aparición de un libro sobre el cuento peruano moderno del profesor Earl M. Aldrich, Jr., atestigua la importancia de este género. El desarrollo--y consecuentemente el alto valor de la narración corta en el Perú--se debe en parte a la situación histórico-social.² De ella se nutre el cuento, reflejando desde la época de Ricardo Palma hasta el día de hoy, el ambiente social del Perú y las preocupaciones básicas del ser humano en general. Partiendo de una vista panorámica del cuento peruano, esperamos no sólo bosquejar brevemente la historia de la ficción corta, sino también señalar la débil pero persistente presencia del género novelístico por un período largo, y su resurgimiento a partir de 1950 debido, en parte, a la aparición de escritores como Julio Ramón Ribeyro cuyos cuentos y novelas ayudan a fomentar un ambiente propicio para el empleo de nuevas teorías, temas y técnicas literarias.

La trayectoria de la narrativa peruana empieza a definirse con Ricardo Palma (1838-1919). Inventor de un propio género literario, la tradición--una relación de anécdotas históricas y folklóricas

matizadas con elementos ficticios de circunstancias y figuras--, logra captar la esencia del pasado. Demostrando un dominio de la realidad literaria, crea efectos irónicos que comunican un tono de gracia, picardía y una deliciosa malicia, acto que perfila la psicología y las actitudes de la gente común. Palma se complace en escribir sobre la época colonial cuya estructura social facilita el estudio de los marcados estratos sociales; hecho que sustenta su posición liberal de crítico de la sociedad peruana. Aunque el interés en el pasado es una actitud romántica, típica de la época, lo novedoso de Ricardo Palma es la creación de un punto de vista cuya distancia emocional de los temas facilita una perspectiva irónica tan benevolente como mordaz.

La línea de un realismo romántico y una tendencia social se perfilan también en Aves sin nido (1889), novela de Clorinda Matto de Turner que plantea el problema social del indio en términos audaces y violentos. Este tema corresponde a la campaña reformista de Manuel González Prada (1848-1918), ensayista, poeta, filósofo y político, que rechaza la tradición española, milita contra la leyenda del conservadurismo de los viejos, ataca los problemas sociales y defiende una posición anticlerical. A través de los temas del anticlericalismo, del abuso del indio y del conflicto entre generaciones, se comunica la impotencia y el alejamiento del hombre común ante la tiranía socio-política (el gobernador, el cura y el terrateniente).

La idealización del indio, el lírico despliegue del paisaje, la relación entre el amor y la naturaleza y el tono sentimental de una

trama melodramática que se destaca por el empleo de los contrastes, son los elementos románticos en Aves sin nido. La tendencia del realismo-naturalismo se observa en el empleo de la descripción exterior de un personaje (la teoría de Lavater) para definir su carácter; en la teoría de causa y efecto; en el enfoque en los elementos científicos como las enfermedades y los delirios mentales; en la exposición de problemas urbanos, como la orfandad, que son asuntos contemporáneos y no históricos. La novela tiene un fin naturalista debido al elemento determinista porque se descubre al final que una pareja de enamorados jóvenes son hermanos--hijos de un párroco, un desenlace que también puede entenderse como una coincidencia, característica del romanticismo. La yuxtaposición del reformismo y el pesimismo en Aves sin nido caracteriza futuras actitudes que surgen en el siglo XX.

Se aprecian las huellas de un modernismo tardío en varios escritores peruanos como, por ejemplo, Clemente Palma (1875-1946), hijo de Ricardo Palma. Su preocupación metafísica, como la de los escritores decadentes franceses que le influyen, se convierte en desesperación, motivada por el choque entre la apariencia y la realidad que surge de la civilización moderna. En la ficción de Clemente Palma se manifiesta el conflicto entre las demandas de una sociedad progresiva y los valores morales y racionales del hombre enajenado de su ambiente.³ Técnica-mente, Palma se esfuerza por conseguir el efecto singular, concepto que expone Edgar Allen Poe para dar unidad al cuento y, aunque se deleita en los elementos sobrenaturales, introduce la ironía y una visión cruel de

la realidad. Se vale principalmente de la narración de primera persona que, creando un ambiente dramático desde un punto de vista limitado, incita al lector a imaginar mucha más acción de la que se presenta en la narración. Los cuentos son cronológicos y la acción se divide en secciones numeradas que facilitan la condensación en el caso de saltos temporales y espaciales.⁴

La orientación universal de Clemente Palma, a través de la que desvaloriza la virtud y dinamiza el concepto del Mal, refleja una visión literaria que pasa por un largo período de gestación para luego, en otra época de innovación--la de Julio Ramón Ribeyro--, vitalizar las perplejidades del hombre contemporáneo, el de la pequeña burguesía, lo mismo que de la clase alta:

clase social sin fuerzas, sin ideales ni porvenir, sujeta a los azares de la guerra entre el proletariado y el capitalismo, guerra que le resulta incomprensible. La vida de la pequeña burguesía es absurda por naturaleza, carente de sentido porque sus funciones le son impuestos desde arriba, rebotante de problemas psicológicos, económicos, sociales.⁵

Lejos de burlarse de todos los aspectos de la vida de su época, que para Clemente Palma resulta en un fin romántico--el suicidio--, y a diferencia del tono modernista, Julio Ramón Ribeyro deja que sus personajes se revelen a sí mismos dentro de un ambiente social tan extraño para ellos como para sus valores personales y morales. El hecho de que surgen de las narraciones ribeyrianas unas voces claras

e identificables, paralela el deseo del mismo autor al escribir sus cuentos. Comentando el título del libro, La palabra del mudo, en el que se encuentran recopilados todos sus cuentos, Julio Ramón Ribeyro dice que "en la mayoría de mis cuentos se expresan aquellos que en la vida están privados de la palabra, los marginados, los olvidados, los condenados a una existencia sin sintonía y sin voz. Yo les he restituido este hálito negado y les he permitido modelar sus anhelos, sus arrebatos y sus angustias".⁶

Durante los primeros veinte años del siglo XX hay una revalorización del material que se emplea para la ficción en el Perú: brota un movimiento nacionalista hacia la incorporación de ambientes y personajes peruanos. Dos cuentistas se destacan en esa época, Abraham Valdelomar (1888-1919) y Enrique López Albújar (1872-1966), quienes dan un impulso regionalista y criollista a la trayectoria del cuento.⁷ Abraham Valdelomar sigue las huellas modernistas en cuanto al tema y técnica en El caballero caramelo (1918), pero lo particular de las evocaciones de su niñez en un puerto de la costa peruana da un equilibrio--entre la tristeza y la felicidad, entre el temor y la nostalgia--comunicando la experiencia de la iniciación en que el protagonista se da cuenta de las flaquezas humanas. Su aporte a la creciente producción cuentística es la versatilidad, porque en otros libros como Los Hijos del sol (1921), los cuentos satirizan la situación política y desarrollan temas de fantasía y leyendas incaicas. Enrique López Albújar es más conocido por su libro, Cuentos andinos (1920), cuyas narraciones tratan de la región andina del Perú. Crea el

aspecto individual del indio que generalmente sufre del estereotipo de Rousseau. Se presenta, entonces, un cuadro objetivo al emplear características como el humor del indio para crear un personaje más real. Los dos cuentistas emplean un punto de vista variado, dan importancia a la caracterización e incorporan lo peruano en sus obras, hecho que paralela el creciente sentido de nacionalismo en el país. También se esfuerzan para conseguir el efecto singular de Poe. Después de 1919, y durante el régimen de Leguía, brota un interés por la juventud, las provincias y la clase media, cuyo impulso se toma del nacionalismo mexicano. En el campo cultural, grupos de escritores e intelectuales en Lima fundan círculos literarios como el grupo de Palais Concert (Abraham Valdelomar, César Falcón, José Carlos Mariátegui y Frederico More), y revistas literarias como Colónida y Cultura, voceros de una actitud universal.

El realismo predomina en la ficción peruana por treinta años desde 1920. El realista parte de una visión regionalista y en muchos casos da voz a la protesta social, elemento que ya se observa en obras como Aves sin nido y en los trabajos ensayísticos de Manuel González Prada. La revista Amauta, fundada por José Carlos Mariátegui, continúa en la misma línea, auspiciando la literatura que, partiendo de lo regional y costumbrista, se concentra en la protesta social. Obras como El pueblo sin Dios (1928) de César Falcón, y Tempestad en los Andes (1927) de Luis E. Valcárcel, destacan explícitamente el tema de la reivindicación del indio al mismo tiempo que se ocupan de lo folclórico y costumbrista. El arraigamiento de esta tendencia se afirma

con los ensayos de Víctor Raúl Haya de la Torre, en su libro Por la emancipación de la América Latina, y en Siete ensayos de la realidad peruana, de José Carlos Mariátegui. Continúa esta corriente en obras tradicionales como Matalaché (1928) de Enrique López Albújar, y Tungsteno (1931) de César Vallejo, hasta novelas de los años 40, como El mundo es ancho y ajeno (1941) de Ciro Alegría.

Así como Tungsteno presenta características de la novela proletaria, El mundo es ancho y ajeno se considera una novela de protesta social. Matalaché, como anteriormente mencionamos, forma parte también de esta tradición narrativa, narrando la frustrante atracción sexual entre una mujer blanca, María Luz, hija de un hacendado, y un esclavo negro, relación que se halla en conflicto con las costumbres sociales. La novela tiene lugar antes de las guerras de independencia, en una hacienda norteña del Perú. El clima de la región influye en las personalidades, intensificando, por ejemplo, la pereza y el apetito sexual. Se crea un vivo cuadro costumbrista de la gente de bien a la vez que se descubren los sentimientos contrarios de odio, humildad y temor de los negros, quienes resultan ser más desgraciados que los indios. El narrador humaniza a los personajes, captando sus sentimientos mediante técnicas de caracterización como los sueños. El prejuicio racial cede ante la fuerza del amor. María Luz siente la igualdad de las almas mediante este sentimiento que la liga al esclavo. Un valor de la novela, Matalaché,⁸ se halla en la dignidad indirectamente conferida al personaje negro, ya que llega a desempeñar el papel de protagonista. También se vale de un estilo variado desde lo retórico hasta lo coloquial

para comunicar la emoción del conflicto. Se perfilan, por lo tanto, los sentimientos personales, cuya psicología da valor a los conflictos sociales e históricos, creando así una perspectiva nueva en que se aprecia las actitudes raciales de la actualidad. Sin embargo, el sentimentalismo excesivo, la influencia del ambiente sobre las personas y la sencilla técnica narrativa ubican la obra dentro de la trayectoria de la novela tradicional.⁹

Un año después de que se publica Matalaché (1928), sale a la luz un relato largo, o novela corta, La casa de cartón (1929), de Martín Adán (1908-), cuyas características se hallan en oposición a las de las obras discutidas. Se destacan como factor dinámico en esta obra, elementos vanguardistas, que partiendo del arte metafórico, se basan en la transformación de la realidad por un narrador que la filtra para crear estados subjetivos. El aparente desdoblamiento del narrador en esta novela ayuda a poner el énfasis en la transformación metafórica porque sus visiones se complementan. La narración se vale de la repetición y la dislocación sintácticas, la ausencia de verbos en algunas partes y un gusto por la creación misma mediante la sinestesia-- los colores huelen--. Hay también actos absurdos que crean sensaciones diversas de aburrimiento, soledad y enajenación--"Yo ensarto adjetivos de palo en la áspera y gruesa cuerda de una idea".¹⁰ Ridiculiza la vida burguesa de un sector afluente de Lima, creando así un tono que se torna satírico a veces, cuando por ejemplo, algunos animales se burocratizan. Una consecuencia de las técnicas dinámicas es la comunicación del mundo de la obra al lector, el que participa en su creación en

vez de su recreación, efecto que se produce en las novelas tradicionales de tipo realista, las que se esfuerzan por imitar la realidad.¹¹ Se destaca en La casa de cartón, por lo tanto, un esfuerzo por presentar una visión particular que, al iluminar la realidad peruana, comunica rasgos universales.

Mientras la mayoría de las obras de ficción buscan la afirmación de lo nacional y la condenación de las injusticias sociales, empleando un enfoque costumbrista, olvidan lo artístico y la eficaz expresión narrativa, elementos necesarios para alcanzar una visión trascendente. A pesar de la abundancia de la ficción realista surgen otras obras con un ambiente parecido al de La casa de cartón. José Díez Canseco (1904-1949) presenta en su novela, Duque (1934), el tema de la degeneración de la moralidad sexual. Empleando una narración de tercera persona el narrador hace mofa de la alta burguesía limeña. La creación de un ambiente exagerado y pervertido, y una forma de narración fragmentada y telegráfica, corroboran una visión irónica a la vez que sería de la vida burguesa. Se emplean efectos sensoriales para destacar procesos de interiorización, y el estilo entrecortado funciona para ligar el protagonista al narrador, cuyas visiones de la realidad son irónicas, hecho que ayuda a crear la tensión en la novela. La relación estrecha entre tema y técnica, que comunica sensaciones vitales de una realidad decadente, es la razón por la cual se aprecia esta novela. En Estampas mulatas (1930), José Díez Canseco aspira también a emplear ciertos valores artísticos para que la tradición criolla dentro de la que escribe se torne más humana. Alcanza un

equilibrio entre los aspectos costumbristas del zambo y del cholo, y las manifestaciones psicológicas que dan lugar a lo picaresco, la ironía y el resultante humor, elementos que crean personajes creíbles.

Durante la época de la novela de protesta social surgen dos de los más importantes escritores de las letras peruanas: *Ciro Alegría* (1909) y *José María Arguedas* (1911-1969). Según Aldrich, los dos escritores forman un eslabón entre el predominio del costumbrismo y la protesta social, por un lado, y los artistas de un enfoque más universal, por el otro.¹² Aunque su prestigio literario se basa más en sus éxitos novelísticos, la estructura cuentística juega un papel decisivo en la obra de *Ciro Alegría* porque las huellas del cuento se dejan ver mediante la interpolación de material ajeno a la narración, como leyendas, cuentos folklóricos, anécdotas históricas y canciones, lo mismo que el cuento dentro del cuento. El aporte principal de *Ciro Alegría* a la narrativa peruana, sin embargo, es el empleo de las innovaciones estilísticas y lingüísticas que crean visiones animistas de la realidad, subrayando así el punto de vista del protagonista que es generalmente indígena.¹³ A través de imágenes poéticas que comunican sensaciones de soledad y misterio, y mediante verbos que personifican la naturaleza, se crea un ambiente en que la mentalidad indígena revela conceptos tanto de superstición como de dignidad y justicia humana. Situando al indígena en un ambiente socialmente hostil, se ponen en conflicto su visión de la realidad y su circunstancia social, en las obras de *Ciro Alegría*.

De un modo paralelo, José María Arguedas comunica una visión singular del mundo indígena a través de obras singular del mundo indígena a través de obras como Agua (1935), Yawar fiesta (1941), Diamantes y pedernales (1954), lo mismo que en su novela, Los ríos profundos (1958). Arguedas introduce innovaciones lingüísticas que consisten en el empleo de palabras castellanas a través de una sintáctica que obedece la gramática del dialecto quechua, proceso que se halla en los monólogos y diálogos de los personajes. El ritmo sintáctico creado corrobora la visión sensible que posee el indígena de su relación con la realidad. Tanto Ciro Alegría como José María Arguedas, tratan principalmente un determinado sector de la sociedad, el indígena. Su visión de la realidad peruana deja lo puramente costumbrista y la explícita protesta social para crear mediante técnicas estilísticas, mundos complejos donde los personajes comunican realidades interiores de índole introspectiva, psicológica y trascendente.

A pesar de las importantes contribuciones artísticas de Palma, Valdelomar, López Albújar, Díez Canseco, Alegría y Arguedas, se debe insistir de nuevo en el predominio del cuento y novela realista de protesta social durante las tres décadas anteriores a 1950. La producción cuentística que se publica después de mitad de siglo, brota como una extensión a la vez que refinamiento de las técnicas narrativas y el estilo artístico en general de los escritores presentados. Heredando estas tradiciones diversas de la naturaleza peruana, las nuevas generaciones de escritores en las décadas de los 50 and 60 escogen un rumbo diferente y aun divergente, no sólo para adaptarse a los medios

nuevos, como el ambiente urbano y las condiciones del hombre peruano, sino también para ampliar sus visiones artísticas de la realidad compleja y particular mediante la integración de conceptos y tendencias de calidad universal.

En la década de los 50, aparece en la literatura peruana la obra de Julio Ramón Ribeyro (1929) quien hace uso de nuevos temas y elementos narrativos que son empleados en las obras de Mario Vargas Llosa (1936), Alfredo Bryce Echenique (1939) y Eduardo González Viaña (1941). Al escribir su primer cuento en 1952 y publicar su primer libro de cuentos in 1955, Julio Ramón Ribeyro se establece como un escritor de talento cuyo manejo artístico de la narración revela el dominio de una estética no sólo tradicional sino trascendente, hecho que ofrece nuevas posibilidades de acercamiento a la realidad del hombre contemporáneo que, en esa época de la historia del Perú, se halla participando en masivas dislocaciones de poblaciones que gravitan hacia los centros urbanos, causando así nuevos problemas anteriormente desconocidos, fenómeno que reconocen primero los escritores.¹⁴

Tomando como punto de partida los cambios sociales, Julio Ramón Ribeyro nos ofrece un conjunto de narraciones que comunican el sentir del hombre contemporáneo quien enfrenta no sólo la pérdida de valores tradicionales sino de su identidad misma. Respondiendo a la pregunta de por qué escribe literatura, Ribeyro revela algo más sobre lo que logra comunicar en su ficción:

No se escribe por una razón, sino por varias, cuya importancia varía según las épocas y el estado espiritual del escritor.

Personalmente, y sin que el orden implique prioridad, escribo porque es lo único que me gusta hacer; porque es lo más personal que puedo ofrecer (aquello en lo que no puedo ser reemplazado); porque me libera de una serie de tensiones, depresiones, inhibiciones; por costumbre; por descubrir, conocer algo que la escritura revela y no el pensamiento; por lograr una bella frase; por volver memorable, aunque sea para mí, lo efímero; por la sorpresa de ver surgir un mundo del encadenamiento de signos convencionales que uno traza sobre el papel; por indignación, por piedad, por nostalgia y por muchas otras cosas más.¹⁵

En 1952 Julio Ramón Ribeyro viaja becado a España, donde sus primeros cuentos le ganan el Concurso del Instituto de Cultura Hispánica para Autores Suramericanos.¹⁶ En París escribe Los gallinazos sin plumas, libro de cuentos que se publica en Lima in 1955. De París se traslada a Munich donde empieza a escribir nuevos volúmenes de cuentos a la vez que su primera novela, Crónica de San Gabriel. En tanto se publica en Lima en 1958 su segundo libro de cuentos, Cuentos de circunstancias. Después de publicarse en Lima también Crónica de San Gabriel (1960), salen dos libros de cuentos, Las botellas y los hombres y Tres historias sublevantes en 1964.¹⁷ Su segunda y última novela hasta la fecha, Los geniecillos dominicales, que se publica en 1965 y que gana el premio Populibros en el Perú, se reedita en México en 1973. En 1972 se publica La palabra del mudo, que en dos volúmenes recopila todos los cuentos anteriormente publicados, más dos nuevos libros de cuentos, Los cautivos y El próximo mes me niveló. Finalmente,

en 1973 publica Julio Ramón Ribeyro un relato largo, La juventud en la otra ribera.

La creación artística de Julio Ramón Ribeyro no se limita a los géneros del cuento y la novela. En 1959 recibe el Premio Nacional de Teatro por la pieza dramática, Vida y pasión de Santiago el pajaro, que, estrenada en Lima con éxito el año siguiente, se presenta periódicamente y aparece publicada en la revista cultural, Letras.¹⁸ En 1972 Julio Ramón Ribeyro publica un volumen de tres piezas teatrales que él llama "farsas".¹⁹ Encontramos también varios ensayos críticos en suplementos y revistas, escritos por este autor.²⁰

Ribeyro reside actualmente en París donde ha trabajado varios años como traductor y editor para la Agence France Presse al mismo tiempo que desempeñaba el cargo de Agregado Cultural para la Embajada Peruana en París. Desde hace dos años trabaja para la Embajada Peruana como representante ante la UNESCO.

NOTAS

¹ Earl M. Aldrich, Jr., también sustenta esta idea en The Modern Short Story in Peru (Madison: University of Wisconsin Press, 1966), pág. 3.

² Se dan muchas razones para el predominio del cuento sobre los otros géneros. José Miguel Oviedo, por ejemplo, dice en el artículo, "Una imagen crítica de la nueva narrativa peruana (1950-1970)", que la situación "tiene que ver, en el fondo, con la situación cultural de un país como el Perú y de la circunstancia actual de la literatura en América Latina. Para entender lo que significa escribir y publicar en el Perú conviene recordar que es un país con una gran masa analfabeta (32 por 100 de la población), de hecho bilingüe (con el agravante de que el quechua es una lengua ágrafa), social y culturalmente escindido por desarrollos plurales e incoherentes (los modelos peruanos van desde el hombre superculto de la ciudad, que participa de las formas de comunicación inherentes a una periférica sociedad de consumo, hasta el jefe de tribu selvática que vive en la Edad de Piedra, pasando naturalmente por el indígena campesino atado a una sociedad con rasgos de tipo feudal), a su vez subdivididos por factores regionales o tradicionales profundamente diferenciadores. Consecuentemente, este país no ha podido tener editoriales (sólo ha tenido editores), y quizá es milagroso que cuenta con lectores y autores: el radio de influencia de éstos se agota en el reducido círculo de lectores urbanos que se concentran abrumadoramente en Lima", Nueva Narrativa Hispanoamericana, II, 1 (enero 1972), 26.

³ Aldrich, The Modern Short Story in Peru, pág. 10.

⁴ Ibid., pág. 21.

⁵ Washington Delgado, "Fantasía y realidad en la obra de Ribeyro", prólogo a La palabra del mudo (Lima: Milla Batres Editorial, 1972), Vol. 1, xi.

⁶ Julio Ramón Ribeyro, epígrafe a La palabra del mudo, Vol. 1.

⁷ Aldrich, The Modern Short Story in Peru, pág. 26.

⁸ Enrique López Albújar, Matalaché (Lima: Librería-Editorial Juan Mejía Baca, 1971), 6ª edición, pág. 37.

⁹ Esta novela, según Estuardo Núñez en La literatura en el siglo XX (México: Pormaca, 1965), inicia la primera etapa de la novela actual (pág. 330).

¹⁰ Martín Adán, La casa de cartón (Lima: Librería-Editorial Juan Mejía Baca, 1971), 4ª edición, pág. 77.

¹¹ Estuardo Núñez dice que en La casa de cartón hay una superación de un realismo-naturalismo superficial y empírico: "no se abstrae de la realidad sino que la capta en sus esencias perdurables" (La literatura peruana en el siglo XX, pág. 303).

¹² Aldrich, The Modern Short Story in Peru, pág. 114.

¹³ Ibid., pág. 121.

¹⁴ Ver Enrique Congrains Martín, Lima, hora cero (Lima: Tip. Peruana, 1955), y Kikuyo (Lima: Tip. Peruana, 1955); y Sebastián Salazar Bondy, Naufragios y sobrevivientes (Lima: P. L. Villanueva, 1954).

¹⁵ Abelardo Oquendo, editor, Narrativa peruana 1950/1970 (Madrid: Alianza Editorial, 1973), pág. 21.

¹⁶ La información biográfica viene resumida por Wolfgang A. Luchting en su libro, Pasos a desnivel (Caracas: Monte Avila Editores, 1971), págs. 75-77.

¹⁷ Crónica de San Gabriel ha sido desde entonces reeditada en Chile y traducida al francés, alemán y holandés. Los cuentos, aparte de ser traducidos a los idiomas antes mencionados, han aparecido en volumen o sueltos en italiano, inglés y rumano (Narrativa peruana 1950/1970, pág. 22).

¹⁸ Julio Ramón Ribeyro, Vida y pasión de Santiago el pajarero, publicado en Letras, XXXVIII, 74/75 (1965), 58-72.

¹⁹ Wolfgang A. Luchting, "Julio Ramón Ribeyro, Teatro", Books Abroad, 47(Autumn 1973), 734.

²⁰ Ver, por ejemplo, "Del espejo de Stendhal al espejo de Proust", Amaru, 10 (abril-junio 1969), 69-71; y "Las alternativas del novelista", Dos soledades (Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1974), 51-89.

CAPITULO II

LA PALABRA DEL MUDO: LA TRASCENDENCIA
DE LA REALIDAD PERUANA

En este capítulo esperamos definir el aporte de Julio Ramón Ribeyro a la cuentística peruana y destacar el alcance de tal contribución.¹ Acerca del valor literario de las narraciones de Ribeyro, Alberto Escobar dice "sus cuentos han sido ponderados, acogidos en antologías nacionales y latinoamericanas, traducidos a otras lenguas y servido de tema a más de una tesis universitaria o ensayo crítico".² El punto de partida de este capítulo se basa en el concepto técnico y temático que tiene Ribeyro sobre el cuento, y en los recursos de que se vale para fomentar y contribuir a un nuevo rumbo del mismo desde 1950, época en que los nuevos escritores se rebelan en contra del predominio del cuento regionalista de color local y de evidente protesta social, para investigar mediante un enfoque nuevo al personaje enajenado de su ambiente, sea éste urbano o rural.

El primer libro de Ribeyro, Los gallinazos sin plumas (1955), nos proporciona una nueva visión de la realidad del hombre peruano. El análisis detallado de algunos de los cuentos con referencias al libro en su totalidad iluminará la hipótesis de que la narrativa de Julio Ramón Ribeyro comunica experiencias de profundo valor humano.³

"Los gallinazos sin plumas", título también del volumen de cuentos del que forma parte, se desarrolla dentro de un ambiente de pobreza urbana en una barriada, como la mayoría de los cuentos de este

libro, y narra la creciente desesperación de dos niños, Enrique y Efraín, quienes son obligados por su abuelo, don Santos, a escarbar diariamente los residuos de basura en busca de comida para el cerdo que el abuelo engorda con las esperanzas de ganar dinero de su venta. Se empeora la situación para los niños cuando los dos se enferman y no pueden salir del corralón donde viven, en busca de basura. El abuelo se enfurece más con cada día que pasa hasta que, sin poder aguantar más la falta de comida para su animal y dándose cuenta de que el negocio se pierde, golpea a los niños. Uno de los niños se resigna a salir y al volver con los cubos repletos de restos de comida, encuentra que su abuelo ha tirado el perrito sarnoso que dejó con su hermano enfermo al corral del cerdo para apaciguar su hambre. Preso del dolor, el niño golpea al abuelo, cuya pierna de madera se resbala en el barro, y cae en la zahurda desde donde, mientras los niños aterrados huyen, se oye el estrago de la lucha a muerte entre un animal enloquecido por el hambre y el abuelo, viejo y débil. La experiencia del cuento que no deja de omitir toques sórdidos, ofreciendo así una realidad primitiva al lado de una ciudad aparentemente civilizada, comunica el tema del hombre que usa a otro hombre (relación abuelo-nieto) para participar en un sistema económico y social que da preferencia al vicio del lucro, acción de la que surge un estado de enajenación. Se agrega otra dimensión a la experiencia, la que presenta la reacción del niño a su condición envilecida mediante el acto violento. El niño sólo puede luchar con el arma que los otros emplean contra él; es decir, reacciona a su situación a la manera que aprende de los adultos.

Visto el cuento de esta manera, parece presentarse una anécdota un poco trillada cuya experiencia resulta de la comunicación de un mensaje de protesta social. Afortunadamente, el cuento no termina así debido a ciertas técnicas que el autor aplica a la trama para encarnar múltiples sentimientos de misterio, circunstancias mágicas, pavor, pena, odio, ironía y vindicación. En su conjunto, sin embargo, el efecto único del cuento es el de comunicar la impotencia del hombre subyugado en una situación particular como un microcosmos de la circunstancia de todos los hombres en un sistema burgués en el que la afluencia económica es la meta a que todos aspiran y cualquier medio para conseguirla es válido. Un elemento que dinamiza la experiencia del cuento es un proceso de adjetivización a través de cuya reiteración se crea un tono de misterio y presagio. Desde el primer párrafo la personificación de la ciudad anticipa la creación de un tono de misterio e inminente desgracia:

A las seis de la mañana la ciudad se levanta de puntillas y comienza a dar sus primeros pasos. Una fina niebla disuelve el perfil de los objetos y crea como una atmósfera encantada. Las personas que recorren la ciudad a esta hora parece que están hechas de otra sustancia, que pertenecen a un orden de vida fantasmal. Las beatas se arrastran penosamente hasta desaparecer en los pórticos de las iglesias. Los noctámbulos, macerados por la noche, regresan a sus casas envueltos en sus bufandas y en su melancolía. Los basureros inician por la

avenida Pardo su paseo siniestro, armados de escobas y de carretas. A esta hora se ve también obreros caminando hacia el tranvía, policías bostezando contra los árboles, canillitas morados de frío, sirvientas sacando los cubos de basura. A esta hora, por último, como a una especie de misteriosa consigna, aparecen los gallinazos sin plumas.⁴

A través de estas y otras sugerencias implícitas se crea la tensión necesaria para motivar la trama.⁵ Otro elemento que ayuda a crear tensión es la transformación metafórica de la realidad. Los niños son los gallinazos sin plumas, y se conoce al gallinazo en general como animal que vive en los basurales. Mediante el conflicto entre don Santos y los niños, sin embargo, el concepto del gallinazo cambia; primero, hay una asociación tierna entre los gallinazos y los niños porque todos sufren en los basurales; segundo, como modo de caracterización, don Santos se animaliza progresivamente, berreando al principio y rugiendo al fin del cuento.

Ligando la creación del tono de misterio que surge al principio con la transformación metafórica del cuento, se ve primero que se agrega más misterio y presagio a la narración, cuya acción se desarrolla durante la época de la luna llena que culmina en "una calma cargada de malos presagios, como si toda la violencia estuviera en equilibrio, a punto de desplomarse" (I, pág. 14): el cerdo que al principio "se revuelca entre los desperdicios" (I, pág. 5), se convierte en un "monstruo insaciable" (I, pág. 7) y, cerca del punto culminante de la tensión, Enrique se acuerda de haber "oído decir que

los cerdos, cuando tenían hambre, se volvían locos como los hombres" (I, pág. 13). El efecto que se produce, aparte de la tensión narrativa, es el de invertir los valores tradicionales de la sociedad, dentro de un ambiente mágico, para que el microcosmos sugerido alcance un nivel de significado universal.

Se emplea la anticipación como elemento que implícitamente apunta hacia un final desafortunado. El acto de golpear al abuelo al final de la narración paralela en forma contraria los golpecitos que éste propina al cerdo al principio, hecho que produce ironía y hace al lector distanciarse de la consecuencia de la trama para verlo todo como un microcosmos:

Don Santos, mientras tanto, se aproxima al chiquero y con su larga vara golpea el lomo de su cerdo que se revuelca entre los desperdicios.

--¡Todavía te falta un poco, marrano! Pero aguarda no más, que ya llegará tu turno. (I, pág. 5)

El elemento técnico que más vitaliza la experiencia de este cuento es el punto de vista. La narración, como en todos los cuentos de este libro, se presenta mediante la tercera persona, cuya omnisciencia disminuye al incorporar implícitamente el punto de vista de los niños.⁶

La adjetivización crea un ambiente de misterio y para los niños, la salida al mundo urbano durante "la hora celeste" (I, págs. 5, 6, y 14) convierte su desagradable tarea de buscar desperdicios

en toda una aventura. Se emplea la transformación metafórica ("un cubo de basura es siempre una caja de sorpresas", pág. 6; "a veces ... tienen que huir dejando regado su botín", pág. 6; y, al regresar al corralón, "la luz desvanece al mundo mágico del alba", pág. 7) para crear el punto de vista del niño. Los elementos sintácticos recrean el mismo efecto.

La razón por la cual funciona bien la narración de tercera persona con un enfoque implícito en los personajes se halla en el efecto que produce en la experiencia de la narración. La transformación metafórica sirve para crear el punto de vista de los niños y dramatizar ciertos estados mentales, despertando así la empatía con el lector. El efecto en general es de causar un momento de descubrimiento tanto en la mente de los niños como en la del lector.⁷ Al final cuando los niños huyen asustados dejando al abuelo luchando con el cerdo en el corral, la realidad fuera del corralón--la ciudad--deja de ser mágica donde la tarea de recoger basura se transforma en aventura; porque, "cuando abrieron el portón de la calle se dieron cuenta que la hora celeste había terminado y que la ciudad, despierta y viva, abría ante ellos su gigantesca mandíbula" (I, pág. 16). La ciudad que se personifica al principio vuelve a ser un monstruo también que les amenaza, acto reflejado por la batalla iniciada entre el cerdo y don Santos. De modo que al combinar la tercera persona con los visos de la primera, se revelan, respectivamente, la arquitectura de la situación objetiva y un climax del proceso de percibir ya como realidad el significado de los acontecimientos.⁸

El factor temporal resulta ser importante para el desarrollo del cuento. Se divide la acción de éste y varios otros cuentos en secciones, técnica que establece una ventaja temporal para economizar la narración. Se puede saltar en el tiempo sin tener que incluir los detalles de la transición. El lector puede inferir los detalles omitidos, de modo que esta estructura exterior ayuda a crear el efecto singular, importante para la experiencia del cuento. Un elemento que Julio Ramón Ribeyro agrega a esta estructura, y que ayuda a conseguir un tono íntimo y la proximidad a la vida de los niños es el empleo del presente del indicativo en la primera sección y el pretérito en las siguientes.

Se emplean cuatro elementos narrativos en "Los gallinazos sin plumas" para crear una experiencia interesante. La repetición de elementos estructurales crea un sentido de anticipación, cuyo ritmo se intensifica con el progreso del cuento. El proceso de transformación metafórica y personificación invierten los valores básicos entre el ser humano y los animales, creando así una ironía mordaz. El empleo de un punto de vista de tercera persona abarca la visión de los personajes mediante el lenguaje y la sintaxis. Partiendo de la realidad peruana el narrador la transforma en una experiencia universal, el tema del conflicto contemporáneo entre el hombre y ciertos valores de la civilización moderna, algunos de los cuales reducen a éste a estados infrahumanos.

El análisis de este cuento perteneciente al primer libro demuestra el proceso que Ribeyro emplea en otras narraciones. En otro

cuento de estimable valor, "Interior I", se presenta también el tema de la alienación de un colchonero, cuyo trabajo arduo y miserablemente remunerado, en lugar de ayudarlo a mejorar su posición en la vida le enajena de los valores tradicionales. El conflicto empieza cuando el colchonero descubre que su hija está encinta, hecho que le ofende mucho y le impulsa a enjuiciar al amante de la joven. El juicio se arregla mediante el pago de una suma de dinero que hace el patrón del acusado al colchonero, quien olvidando todo agravio, se dedica a disfrutar de la vida hasta que se le termina la plata. Cuando tiene que volver a trabajar en su ruin oficio, el colchonero añora el efímero goce de los días pasados. De vuelta en su casa se recuesta en su cama y a través de los vidrios rotos del tragaluz contempla las estrellas. El colchonero piensa que repitiendo el enredo entre su hija y el amante se podría hacer llover dinero otra vez.

El marco estructural del cuento es la referencia al cansancio, al principio y al fin del cuento. El resto de la narración, excepto los trozos de diálogo en el tiempo presente que continúan el marco estructural, son saltos al pasado a través de los cuales el tragaluz de vidrios rotos provoca una interpretación casi inconsciente de las estrellas que representan el juicio y el dinero que recibe del arreglo. Cuando piensa en la vez que casi muere su hija, la estrella, en el tiempo presente, casi se pierde de vista. La narración en realidad dura poco tiempo; al encontrar una solución a través de las estrellas, el colchonero repite que "está cansado" y pregunta a su hija si no quiere volver a buscar al joven.

Por el excepcional manejo del tiempo y la revelación de un proceso mental a través de un objeto cotidiano, como el tragaluz de vidrios rotos que permite al padre recibir inspiración de las estrellas en un momento clave, el cuento revela cómo lo frustrante de un trabajo arduo y mal pagado incita a desear una vida más placentera sin reparar en los medios utilizados para lograrlo. El tragaluz roto representa la realidad de la vida del colchonero mientras las estrellas representan sus deseos de una vida mejor. El empleo de las estrellas como elementos que motivan sus deseos sugiere que su codicia brota de circunstancias diversas, siendo la principal su miseria misma. Gracias a la coordinación de los saltos temporales y la repetición de los elementos claves, el punto de vista comunica un verdadero momento de revelación al mismo tiempo que deja ver el desarrollo de la situación anecdótica.

En Los gallinazos sin plumas se consigue más unidad mediante el constante empleo del mismo punto de vista usado en los demás cuentos analizados. Este punto de vista facilita el doble efecto de desarrollo y revelación. Los momentos de revelación en las vidas monótonas de la pequeña burguesía dejan ver los motivos que les inducen a actuar en forma contraria a sus principios morales. El lector siente la frustración que experimentan los personajes. A través del punto de vista, Ribeyro permite a los marginados interpretar sus situaciones humillantes.⁹ La adjetivización y repetición refuerzan el efecto de anticipación creado por el punto de vista y surgieren enlaces con fuerzas mágicas, produciendo tonos de misterio y presagio.

Comentando la oposición entre la realidad y la ilusión, Ribeyro dice que "la mayoría de mis cuentos cortos son en efecto la historia de una frustración ... que proviene de una falta de adecuación entre los dos términos".¹⁰ Como el pasado del personaje y sus ilusiones se hallan en oposición, no se narra necesariamente el predominio de ninguno de estos factores sobre el otro, sino el esfuerzo de los personajes de acomodarse entre las oposiciones, sin poner tanto énfasis en el resultado.

Mediante un proceso simbólico el autor logra comunicar también esta experiencia. Una de las condiciones de la ficción, o una de las principales razones para ella es la de dar no sólo la textura verificable de la superficie de la vida sino también penetrarla para revelar significaciones interiores. La penetración de la realidad para encontrar esta revelación surge del impulso simbólico, y cuando el hecho u objeto se transforma, representa entonces la voluntad.¹¹ En los cuentos de Julio Ramón Ribeyro, el simbolismo no es un mero acto de traducción donde una cosa representa otra, sino un acto de presentación y revelación, proceso que comunica percepciones de la naturaleza interior de los personajes.

El enfoque universalista que da Julio Ramón Ribeyro en su primer libro de cuentos, perspectivas que, partiendo de la realidad peruana, trata circunstancias del hombre occidental, se extiende aún más en el siguiente libro, Cuentos de circunstancias (1958). La

ampliación de dicho enfoque se observa mediante la temática que emplea en las narraciones que tratan asuntos del cuento fantástico.¹² Julio Ramón Ribeyro presenta el tema del doble en los cuentos, "Doblaje" y "Página de un diario", el de las coincidencias inexplicables en "La insignia", y el de la trasmutación del espacio y el tiempo en "La molicie". Es interesante observar que Julio Ramón Ribeyro empieza escribiendo cuentos que tratan de la imaginación ("La insignia" fue el primer cuento del escritor), cambiando luego a las narraciones que coinciden más con la realidad.

Hay cuentos que además de seguir la línea ya establecida en Los gallinazos sin plumas, en que partiendo de una realidad regional peruana, trascienden este ambiente, alcanzando así un valor expresivo del hombre contemporáneo cuyo proceso de razonamiento y sentimientos personales son fácilmente reconocibles. Otro cuento de este segundo libro, "El banquete", cabe dentro de esta tendencia debido a que, a través de la exageración de la realidad, el enfoque cae en la sátira de una actitud universal. Un provinciano que desea conseguir un puesto diplomático, ofrece un banquete a un pariente suyo que en el momento es el presidente de la República. Los grandes preparativos y el derroche de dinero que la ocasión exige son recompensados con la promesa del Presidente de conseguirle el deseado puesto diplomático. Al irse a acostar el hombre dice que "nunca caballero limeño había tirado con más gloria su casa por la ventana ni arriesgado su fortuna con tanta sagacidad" (I, pág. 115). La ironía está en que al día siguiente el sagaz caballero se entera por el periódico de que "en la

madrugada, aprovechándose de la recepción, un ministro había dado un golpe de estado y el presidente había sido obligado a dimitir" (I, pág. 115). Terminado así, todo lo anterior del cuento queda burlado, hecho que expone al lector la vanidad criolla, perspectiva que el protagonista es incapaz de apreciar. La narración de tercera persona combina la descripción de los esfuerzos del protagonista para conseguir sus fines y la repetición de situaciones que aumentan la tensión. Los errores del aspirante a diplomático en las reglas de protocolo dan la impresión de que éste fracasará en su maniobra. Terminado el banquete se supone que sí conseguirá su meta y finalmente el desenlace inesperado produce el efecto singular del hombre ridiculizado por el sistema a que aspira a incorporarse.¹³

Además de los ejemplos vistos del cuento fantástico y satírico de costumbres en "Doblaje" y "El banquete", respectivamente, encontramos otros cuentos muy buenos que indagan el misterio celestial, la magia y la metamorfosis así como otros que consiguen un equilibrio entre una anécdota que tiene raíces en un ambiente local y un significado universal; presentan temas de la alienación, la ausencia de valores morales, la indiferencia y la hipocresía, entre otros. Técnicamente, hay un creciente empleo de la narración de primera persona en Cuentos de circunstancias cuyo efecto principal es el de dar la ilusión de realidad y veracidad a las narraciones. Otro efecto útil de la primera persona es el de crear un ambiente necesario para trazar el desarrollo o cambio de la personalidad de un sujeto frente a sus reacciones a nuevas experiencias. Este efecto es especialmente

importante en varios cuentos como, por ejemplo, "La botella de chicha", en que un joven ansioso de conseguir un poco de dinero, sustituye una botella de chicha de largos años de fermentación, cuyo valor es inestimable para su familia, por una botella de vinagre con el propósito de vender la chicha. Sus padres guardan la chicha para celebrar sucesos importantes en la familia, como la boda de la hija or la graduación del hijo, sucesos sin probabilidades de realizarse, según el joven. Sin poder vender la chicha el protagonista-narrador vuelve a la casa donde encuentra a toda la familia esperándole para celebrar el regreso de un hermano y, de pronto, viendo la botella de vinagre en la mesa lista para descorcharse, se acuerda de que ése es otro suceso esperado y, por lo tanto, motivo para tomar la chicha. Sin probabilidad de devolver la chicha a la botella original, el hijo finge tomar con todos los demás un trago de "chicha", después de lo cual llueven elogios a la alta calidad de la chicha:

--¡Excelente bebida!

--¡Nunca he tomado algo semejante!

--¿Cómo me dijo? ¿Treinta años guardado?

--¡Es digna de un cardenal!

--¡Yo que soy experto en bebidas, le aseguro don Bonifacio, que como ésta ninguna. (I, pág. 139)

Cuando todos piden más--por cortesía, claro--, el narrador ofrece la jarra de chicha que dice que acaba de comprar. Todos desconfían, sobretodo el padre, de la calidad de la chicha que el joven ofrece. El

padre, dando señas de saber lo de la substitución de las bebidas, se enoja con el hijo y tira la chicha. Hay un momento de complicidad entre el lector y el protagonista al observar la hipocresía en los otros, debido a que el protagonista motiva la circunstancia en que surge esta actitud poco loable. El joven aprende también que no había engañado a su padre. Se produce, por lo tanto, una experiencia doble de este acontecimiento.

Al estudiar los cuentos de Ribeyro que emplean la primera persona, hay que tomar en cuenta otro factor que influye en la experiencia, sobretodo cuando se piensa en lo escueto que tiene que ser el cuento; esto es, la distancia narrativa entre el personaje que experimenta los acontecimientos en la narración y el narrador que ordena y presenta la narración. La distancia puede ser mínima (como en el caso de un diario), o amplia (como en el caso de unas memorias), pero la dimensión dual ayuda a iluminar los cambios en el personaje. En muchos de los cuentos de Julio Ramón Ribeyro surge bastante distancia narrativa, hecho que pone en perspectiva aún mejor los cambios y desarrollo de los protagonistas. El protagonista de "La botella de chicha" es un joven quien, absorto en los sucesos que producen un desenlace violento, no entiende del todo el significado de lo ocurrido. Se emplean principalmente verbos de acción que comunican esta idea de participar sin mucho razonamiento. La distancia narrativa se hace clara con los toques irónicos de expresión que ofrece una perspectiva más amplia que la del joven. Se capta la anticipación que siente el grupo de probar la chicha: "Y mi hermano estaba allí y estaban también otras personas

y la botella y minúsculas copas pues una bebida tan valiosa necesitaba administrarse como una medicina" (I, pág. 139). Cuando el padre le reprime por atreverse a ofrecer una chicha ordinaria sin consultarle primero, el narrador dice que "y como las expresiones aumentaban de tono, mi padre sintió renacer en sí su función moralizadora de jefe de familia y, tomando la pipa con una mano y a mí de una oreja con la otra, se dirigió a la puerta de la calle" (I, pág. 140). Disminuye la distancia entre protagonista y narrador cuando, llegado al momento clave del cuento el protagonista observa la escena y el narrador la describe en forma satírica: "observé que en la acera pública nuestra chicha, nuestra magnífica chicha norteña, guardada con tanto esmero durante quince años, respetada en tantos pequeños y tentadores compromisos, yacía extendida en una roja y dolorosa mancha" (I, pág. 141). Este proceso se halla con frecuencia en la narrativa de Julio Ramón Ribeyro.

Habiendo escogido y mencionado como ejemplos unos cuentos que demuestran una temática fantástica--el doble--, por un lado, y una de sátira de costumbres regionales--la criolla picardía limeña--, por el otro, se sugiere una temática variada en Cuentos de circunstancias. La unidad que existe, sin embargo, está en el dominio de la imaginación atributo de que Julio Ramón Ribeyro aprovecha para crear, mediante de exitoso manejo de la técnica narrativa, unas interpretaciones específicas de las experiencias del hombre común.

El tercer libro de cuentos de Julio Ramón Ribeyro, Las botellas y los hombres (1964) es un conjunto de diez cuentos que básicamente

siguen explorando la reacción del hombre contemporáneo como víctima de una estructura social corrupta, que se nutre de las flaquezas humanas. Alienado de sí mismo por la hipocresía, la conformidad, la vanidad, el egoísmo y la carencia de moralidad, el protagonista de estos cuentos se halla atrapado por las demandas de la sociedad, estado contradictorio en que la posibilidad de guiarse por los valores básicos humanos se le desvanece.¹⁴ No son muchos los cuentos en que el autor presenta una trama de enfoque netamente regional cuyo tema trasciende este ambiente. En la mayoría trata situaciones que podrían tener lugar no sólo en el Perú sino en cualquier parte del mundo donde existan problemas de identidad de una clase social, como la pequeña burguesía.

Hay algunos cuentos, sin embargo, que cobran más valor por las referencias a un ambiente peruano. La trama de "Los moribundos", por ejemplo, se basa en la guerra entre el Perú y el Ecuador en 1940. Las técnicas narrativas producen un cuadro objetivo de la guerra sin caer en mensajes políticos o sociales a favor de un país o del otro. El enfoque cae, sobretudo, en el tema del hombre desventajado. En este caso, dos soldados heridos--uno peruano y otro ecuatoriano--de origen indígena revelan su estado social que los coloca en una posición de víctimas de los poderes políticos y económicos. Empleando una narración de primera persona, el hijo de una familia decente documenta inoportunamente los resultados de la guerra cuando su pueblo norteño se convierte en refugio para los heridos, tanto peruanos como ecuatorianos. El joven aprende que los ecuatorianos llevan polainas y los peruanos,

botas; que los ecuatorianos son "monos" según los peruanos, y los peruanos son "gallinas" según los ecuatorianos. Pero lo que más llama la atención del joven, es la risa de los muertos, "una risa que yo encontraba, no sé por qué, un poco provocadora, como la risa de aquellas personas que lo hace sin ganas, solamente por fastidiarnos la paciencia" (I, pág. 206); para el joven, los hombres muertos "parecían cucarachas o pescados" (I, pág. 206).

Al terminar la guerra, dos heridos--un ecuatoriano y un peruano--, ocupan un depósito en la casa del joven. Este quiere darles agua y acomodarles pero sus hermanos se lo impiden porque no saben cuál es el ecuatoriano. Cuando el ecuatoriano se identifica y quiere irse, un hermano del joven no le deja salir porque lo considera preso, "suyo". El cuento termina con una comida de "fraternidad" que ofrece el padre del joven para el comandante de la zona y un ecuatoriano que es dueño del "Chimborazo", un restorán y bar del pueblo. La comida es interrumpida por unos gritos que salen del depósito y cuando el padre va a investigar encuentra al soldado peruano en agonía, y el ecuatoriano, que es también un indio y habla quechua, traduce sus últimas palabras, debido a que sólo habla quechua. El padre queda desconcertado por un momento: "Habrá que mandar esto--dijo--. Pero, ¿a quién?, ¿para qué?" (I, pág. 214). El ecuatoriano pide su libertad nuevamente, a lo que el padre no contesta. En este momento se oyen los gritos de alborozo de la gente que en el comedor celebra el fin de la guerra. Éste es un momento clave en el cuento porque se destaca el contraste entre el ambiente del depósito donde están las verdaderas víctimas de la guerra y

el comedor donde ecuatorianos y peruanos festejan el término de una guerra de la que ellos sólo han sido observadores. Al volver al comedor, todavía algo turbado, el padre ve al dueño del "Chimborazo" descorchando el champán:

--¿Qué ha pasado?--preguntó mi mamá por lo bajo, al ver que mi padre estaba de pie junto a la mesa, con su nariz más colorada que nunca.

--Nada--respondió y se sentó en su silla, mirando fijamente la medalla nueva que brillaba en el pecho del comandante. (I, pág. 214)

A lo largo del cuento, surgen varios niveles de contrastes. Se presenta el contraste entre las dos nacionalidades, los uniformes de los soldados y los apodos que los unos dan a los otros. Observamos la sensibilidad del narrador mediante el contraste entre lo que él ve y lo que ven sus hermanos. Estos se fijan en los aspectos materiales que diferencian a los soldados de los dos países, mientras la atención del narrador se fija en los hombres mismos y en los estragos de la guerra. Se contrasta también los niveles sociales de los soldados rasos y la gente del pueblo. Aunque son enemigos de guerra, los dos soldados heridos se identifican por ser indios de la sierra y hablar quechua. En el nivel social y político de los ricos tampoco hay división nacional (a pesar de la guerra) porque están reunidos en la comida fraternal un comandante (del Ejército Peruano), el dueño de la casa (un profesor), el ecuatoriano (dueño del bar, "Chimborazo"), entre otros. Las afinidades

de raza y de idioma unen a los dos indios mientras la falsa e hipócrita presión social y económica son los enlaces entre la gente más acomodada.¹⁵

Valiéndose de la distancia narrativa para ampliar la experiencia del cuento, se comunican pocas interpretaciones de un narrador maduro. La profusión del diálogo reduce la distancia entre el joven protagonista y el narrador. Por lo general la narración de primera persona sirve bien para destacar un cambio en el protagonista mientras se enfrenta con nuevas situaciones. Este motivo se refleja indirectamente en este cuento, dejando un futuro abierto para el joven porque es él quien nota lo que ocurre. Observando a su padre, el joven nota cómo reacciona frente a los acontecimientos. La respuesta del padre a su esposa en el último trozo citado, cuando ella le pregunta si pasa algo en el depósito y él responde que no, mientras fija la vista-- como un close-up--en la medalla en el pecho del militar, sugiere que el padre se da cuenta de la hipocresía de su clase social en vista de lo que experimenta en el depósito al ver morir al indio peruano. De modo que se contrastan dos actitudes contrarias hacia la guerra; la gloria y exaltación a través de la medalla por un lado, y la realidad horrible mediante el soldado muerto, por el otro. El joven protagonista del cuento es un observador o testigo de la progresiva tendencia del autor de efectuar una trascendencia de lo regional que en muchos cuentos de Los gallinazos sin plumas, Cuentos de circunstancias y Las botellas y los hombres, motiva la experiencia básica de los mismos.

Julio Ramón Ribeyro empezó su carrera literaria escribiendo narraciones de imaginación y fantasía. Sus cuentos, al transformar la realidad circundante, no parten de la recreación o imitación de la realidad sino de un acto creativo para encarnar su experiencia. El siguiente volumen de cuentos que publica Ribeyro, Tres historias sublevantes (1964), señala la culminación de un regionalismo trascendente en la trayectoria de su cuentística. El título resulta ser importante para el libro; el número tres se refiere a las tres regiones del Perú--la costa, la sierra y la selva--y cada cuento corresponde a una de estas regiones. El concepto de "historia" sugiere una presentación más elaborada que la del cuento corto. Cada una de ellas es también más larga que los cuentos de las colecciones anteriores. Finalmente, la palabra "sublevantes" sugiere unidad entre las tres narraciones porque cada una produce indignación.

El primer cuento, "Al pie del acantilado", expone la severidad de la vida para la gente pobre en la costa del Perú, y el afán de sobrevivir a pesar de las inhumanidades que padece la gente que va de barriada en barriada en busca de un pedazo de terreno para levantar su choza. Las intolerables condiciones en que vive esa gente indignan al lector, pero el cuento esquivo este mensaje para enfocar en la fortaleza de ánimo de un hombre y sus dos hijos para soportar el dolor o la adversidad con valor y paciencia. El primer párrafo es importante y anticipa los acontecimientos que suceden después:

Nosotros somos como la higuierilla, como esa planta salvaje que brota y se multiplica en los lugares más amargos y escarpados.

Véanla cómo crece en el arenal, sobre el canto rodado, en las acequias sin riego, en el desmonte, alrededor de los muladares. Ella no pide favores a nadie, pide tan solo un pedazo de espacio para sobrevivir. No le dan tregua el sol ni la sal de los vientos, pero la higuierilla sigue creciendo, propagándose, alimentándose de piedras y de basura. Por eso digo que somos como la higuierilla, nosotros, la gente del pueblo. Allí donde el hombre de la costa encuentra una higuierilla, allí hace su casa porque sabe que allí podrá también él vivir. (II, pág. 7)

Se presenta la imagen de la higuierilla creciendo en los lugares más inhóspitos y el narrador se identifica con ella. Encuentra su futuro hogar en el fondo de un barranco, después de ser arrojado del último corralón por no poder pagar la renta; así empieza a vivir allí, en la playita, y lo dinámico del cuento surge del estado de ánimo del protagonista:

Así fue como empezamos, yo y mis dos hijos, los tres solos. Nadie nos ayudó. Nadie nos dio jamás un mendrugo ni se lo pedimos tampoco a nadie. Pero al año ya teníamos nuestra casa en el fondo del barranco y ya no nos importaba que allí arriba la ciudad fuera creciendo y se llenara de palacios y de policías. Nosotros habíamos echado raíces sobre la sal. (II, pág. 8)

Notamos aquí la semilla del conflicto que se desarrolla luego en "la historia": La capacidad casi primitiva de adaptabilidad al

ambiente que posee la gente pobre y la insensibilidad del sistema social que los expulsa aún de los lugares más agrestes por ser éstos propiedad del estado. Después de vivir en el barranco por siete años--tiempo que dura la narración--, construir su casa y aún arreglar la playita para ponerla al servicio del público, esfuerzo que cuesta la vida al hijo mayor, los echan de allí. Humildemente, la noche antes de que las máquinas derriben su casa, el hombre recoge sus cosas y se marcha con su hijo menor y la esposa de éste, en busca de un nuevo sitio para levantar su casa:

Yo buscaba, buscaba siempre, por uno y otro lado, el único lugar. Todo me parecía tan seco, tan abandonado. No crecía ni la campanilla ni el mastuerzo. De pronto, Toribio que se había adelantado, dio un grito:

--¡Mirá. ¡Una higuierilla!

Yo me acerqué corriendo: contra el acantilado, entre las conchas blancas, crecía una higuierilla. Estuve mirando largo rato sus hojas ásperas, su tallo tosco, sus pepas preñadas de púas que hieren la mano de quien intenta acariciarlas. Mis ojos estaban llenos de nubes.

--¡Aquí! --le dije a Toribio-- ¡Alcánzame la barreta!

Y escarbando entre las piedras, hundimos el primer cuartón de nuestra nueva vivienda. (II, pág. 31)

El hallazgo de la higuierilla que sirve como señal para empezar de nuevo, principia y termina el cuento, creando una estructura circular

cuyo efecto no sólo produce la ilusión de que el hombre tendrá que continuar huyendo porque el mundo en que vive le es ajeno, sino también representa una capacidad admirable del hombre común de adaptarse a la naturaleza donde, aunque le es negado por la ley de la civilización, tiene derecho de vivir.

Se narran, entonces, acontecimientos que ponen en conflicto al hombre con su ambiente. Confiando en la ayuda de San Pedro, patrón de la gente de mar, don Leandro y sus dos hijos luchan, primero, contra las amenazas de la naturaleza--los derrumbes del acantilado y el mar impetuoso--y, luego, contra la sociedad artificial creada por el hombre mismo. Mientras el sistema ecológico está en equilibrio--dan alimento a los perros vagabundos, albergan a un hombre viejo a cambio de arreglar cosas y pescan en el mar para vender comida barata a la gente pobre de las barriadas--el hombre vive bien y tranquilo. Pero, a través de los acontecimientos hay una progresión de desequilibrio debido a que surgen conflictos con el mundo civilizado.

Es importante la coincidencia entre el momento en que se ahoga el hijo al tratar de limpiar y hacer de la playa lugar seguro para los bañistas y el hecho de que, conversando esa misma noche, don Leandro y el viejo pensionista, Samuel, se dan cuenta de que más gente pobre viene rondando por la parte alta del desfiladero, buscando sitio para levantar sus casas. Con la mala época que sigue, el frío produce una escasez de bañistas quienes pagan por usar la playa. A la mitad de la historia, crece la amenaza de una invasión de gente pobre. También en esa época el hijo menor empieza a rechazar el ambiente

primitivo de la playa; siempre mira con admiración a la gente que baja de la ciudad para bañarse. El padre teme perderlo porque sin él se quedará sólo, circunstancia que le asusta más que cualquier otra cosa. Después de que se va el hijo menor, enamorado de la hija de un sastre pobre que vive en la ciudad, él mismo lo hace todo y, sobrándole tiempo, empieza a construir una barca con la ayuda del viejo que ya vive en su propia casa más arriba. Cuando de repente la policía se lleva al viejo por homicidio, don Leandro vende la barca a medio construir y se dedica a espera el regreso de su hijo.

Mientras se ensimisma y la tristeza de la soledad empieza a robarle sus fuerzas--como él mismo dice, "un hombre solo es como un cadáver, como un fantasma que camina entre los vivos" (II, pág. 24)--crece el conflicto entre la barriada, que desciende como un torrente, y las autoridades. Don Leandro accede a ayudar a los pobres y buscan un abogado que termina engañándolos. La gente entonces insulta a don Leandro y éste, sintiendo ganas de llorar, se refugia en su casa. De pronto se le viene encima la barriada porque las máquinas les van quitando terreno y empujándolos al mar. Aunque el hombre quiere vengarse de la forma en que ellos le trataron y les dice que se revienten, su humildad le indica que esta actitud no es justa. Llegan la maquinaria y la gente se deja convencer con la promesa de que el gobierno les llevará a otro sitio donde pueden establecer sus chozas. El hombre grita a la gente que no ceda, que si se mantiene unidos, no los sacará de allí; pero no le hacen caso:

--¡Adonde van no hay agua! --grité-- ¡No hay trabajo!

¡Tendrán que dejarse matar por el sol!

Pero nadie me hizo caso. Ya habían comenzado a enrollar sus colchones, rápidamente, afanosos, como al temieran perder esa última oportunidad. Toda la tarde estuvieron desfilando cuesta arriba, por la quebrada. Cuando el último hombre desapareció, me paré en medio del terraplén y me volví hacia la cuadrilla, que descansaba detrás de la baranda. La miré largo rato, sin saber qué decirle, porque me daba cuenta que me tenían lástima. (II, pág. 30)

La experiencia del cuento trasciende el ambiente de conflicto social que refleja uno de los problemas más serios en el Perú. El cuento se vale de varios elementos narrativos para ampliar el significado de los acontecimientos. El punto de vista combina una perspectiva amplia y una particular. Existen elementos de anticipación que crean tensión. El lenguaje sencillo despierta simpatía y compasión por el hombre. A través de la presentación de dichos, frases coloquiales y conceptos simples del mundo, se revela en la narración la mentalidad del hombre común. La progresión de acontecimientos conflictivos que en su totalidad encarnan el efecto singular del cuento, intensifica la fuerza emotiva que cobra la sencilla relación metafórica entre el hombre y la higuierilla.

El punto de vista de primera persona (plural al principio) crea la relación coordinada entre los elementos arriba citados. Es el narrador-protagonista que, con la cambiante distancia narrativa, fija la relación hombre-higuierilla, disminuyendo su valor conceptual e intensificando su valor emocional. Las pequeñas explicaciones de

los fenómenos extraños en la narración se hacen por medio del punto de vista del protagonista, de modo que la iniciada trascendencia de la realidad se vitaliza por las nuevas visiones que surgen del protagonista. El día en que su hijo descubre, por ejemplo, la grieta en la pared del barranco que podría indicar un derrumbe, el narrador dice que "Pepe vino corriendo al terraplén de la casa, con los pelos parados, como si hubiera vista al diablo" (II, pág. 8). Comenta que tarde o temprano el barranco "se vendrá abajo y nos enterrará como a cucarachas" (II, pág. 8). Estas pequeñas transformaciones del ambiente comunican peligro y miedo al lector. En cuanto a la voz narradora, se emplea la primera persona del plural que se refiere no sólo al protagonista y sus hijos sino también a todos los hombres y mujeres que tienen que vagabundear para no caer muertos en la propiedad ajena: "Por eso digo que somos como la higuera, nosotros, la gente del pueblo" (II, pág. 7). Luego, a la mitad del cuento más o menos, se nota un paulatino cambio hacia la primera persona del singular, hecho que paralela la pérdida de los hijos y el inicio de un estado de soledad que padece don Leandro, lo cual le consume poco a poco las fuerzas vitales.

Otro elemento que se relaciona con el punto de vista para perfilar a un hombre en su posición social es el lenguaje sencilla, sin complejos rodeos sintácticos. Salpicado de una buena dosis de diálogo, el estilo no cae en lo puramente costumbrista ni en la imitación de los giros gramaticales regionales, sino que hace leves referencias a un lenguaje coloquial. Los fierros cuestan mucho,

diciendo que "en la ciudad nos quisieron sacar un ojo de la cara por cada pedezo de riel" (II, pág. 9). Este estilo se revela también cuando el hombre describe el proceso de sacar unas cuantas vigas oxidadas del mar: "Después las raspamos, las pintamos; después construimos, con la madera, una pared contra el talud; después apuntalamos la pared con las vigas de fierro" (II, pág. 10). Entremezclado con este estilo, sin embargo, hay frases casi sentenciosas que reflejan una visión amplia de la vida como producto de la experiencia al mudarse incesantemente, como implica la estructura del cuento. Incapaz de echar a los perros vagabundos que husmean alrededor de su casa, dice "habrá que ver las gracias que hacían con sus tristes hocicos. Por más duro que uno sea, siempre se ablanda ante la humildad" (II, pág. 10). De modo que el hombre refleja los valores de la gente común, hecho que enriquece el punto de vista y la veracidad de un complejo psicológico: "Perder un hijo que trabaja es como perder una pierna o como perder un ala para un pájaro. Yo quedé como lisiado durante varios días. Pero la vida me reclamaba" (II, pág. 17). De este nivel pasa a otro más sentencioso en que hace unos juicios personales de profundo significado existencial:

En esta tierra todos los meses son iguales: quizás en una época hay más neblina y en otra caliente más el sol. Pero, en el fondo, todo es lo mismo. Dicen que vivimos en una eterna primavera. Para mí, las estaciones no están en el sol ni en la lluvia sino en las aves que pasan o en los peces que se van o que vuelven.

Hay épocas en las cuales es más difícil vivir, eso es todo.

(II pág. 18)

El viejo Samuel, otro personaje, da el tono de misterio al cuento. Desde la forma como aparece, vagando por la playa, hasta los chismes que circulan sobre la razón por la cual se lo lleva la policía. El viejo parece poseer cualidades poco comunes: "Su costal parecía no tener fondo porque de él sacaba las herramientas más raras y los que no tenía las fabricaba con las porquerías del muladar. Todo lo que estuvo malogrado lo compuso y de todo objeto roto inventó un objeto nuevo" (II, pág. 11). Habla poco y cuando empieza a respirar mal por la humedad, decide construir su casa en la parte alta del barranco. Un poco excéntrico, "comenzó a trasladar las piedras de su nueva habitación. Las escogía, amorosamente, por su forma y color, las colocaba en su costal y se iba cuesta arriba, canturreando, parándose cada diez pasos para resollar. Yo y mis hijos contemplábamos, asombrados, ese trabajo. Nos decíamos: Samuel es capaz de limpiar de piedras toda la orilla del mar" (II, pág. 14). Cuando construyen una barca, es Samuel el que hace los dibujos. Se revala, también, su odio hacia las mujeres, razón por la cual cometió un homicidio. Samuel comenta amargamente la marcha del hijo de don Leandro: "Ha hecho mal en meterse con una mujer. Las mujeres, ¿para qué sirven? Ellas nos hacen maldecir y nos meten el odio en los ojos" (II, pág. 21). La misteriosa aparición y luego la desaparición de Samuel revelan cómo un hombre en un ambiente que conduce a un equilibrio de fuerzas, como en la orilla del mar, practica un oficio que le beneficia a él mismo y a otros,

mientras en el ambiente urbano, se reduce a un estado de criminal. La caracterización de Samuel ayuda al cuento a trascender la realidad circundante; pero, estructuralmente, todos los conflictos expuestos en la narración apuntan hacia la relación hombre-higuerilla. El efecto singular del cuento recae en esta imagen sencilla, bella y vital que representa la lucha arquetípica entre la vida y el ambiente hostil.

El segundo cuento de este volumen lleva por título, "El chaco", y tiene lugar en la sierra peruana donde surgen amplias diferencias sociales, económicas y políticas entre el indio y los grandes terratenientes; éstos, con el gobierno y la iglesia, tradicionalmente forman un triángulo de poder que consigue a costo del abusado indio todo lo que desea. El ambiente en que se desenvuelve la trama de "El chaco" (que significa caza de ojeo de los indios) parte de esta circunstancia también. La comunidad de indios, Huaripampa, se sitúa en los linderos de una hacienda grande que pertenece a don Santiago. Los Huaripampinos que no trabajan en las minas de La Oroya, son pastores de sus propios animales y trabajan la mayor parte del tiempo como peones en la hacienda de don Santiago. Un día llegan varios nativos del lugar, tísicos como resultado del trabajo en las minas, en busca de reposo para su condición. Poco a poco mueren todos los enfermos menos Sixto Molina, el hombre en quien cae implícitamente el enfoque del cuento. El cuento narra un conflicto entre Sixto y el hacendado. Éste atribuye algunos daños que sufrió la hacienda a la venganza que Sixto efectuó porque su padre, un pastor de la hacienda, fue víctima de la

explotación. Aunque nunca se sabe cómo es que una piedra gigante cae de un cerro y mata unos animales del hacendado, o cómo se inició un incendio que destruye una choza de carneros, el hacendado culpa a Sixto. Desde el principio, Sixto cobra visos de un hombre, que tiene poderes sobrenaturales, porque sobrevive a los otros tísicos. El narrador alude a este hecho extraño cuando dice que "quizá Sixto vino ya muerto y nosotros hemos vivido con un aparecido" (II, pág. 35). A través del cuento, sin embargo, y debido al conflicto que se intensifica entre Sixto y el hacendado, aquel viejo presenta características que combinan una persona común y una fuerza sobrenatural.

Notamos el acontecimiento que pone en marcha el conflicto central del cuento cuando Sixto no saluda al hijo del hacendado y sorprendido éste, le pregunta por qué no hace la acostumbrada reverencia; Sixto "se rió como nunca lo había oído yo, dándose puñetes en el vientre y cogiéndose luego más abajo las partes de la vergüenza" (II, pág. 35). Durante varios días consecutivos el joven apalea a Sixto porque éste siempre lo mira extrañamente desde el mismo lugar en la carretera cuando el joven pasa a caballo. Después de la caída de la piedra el hijo del hacendado culpa a Sixto a cuya casa van los de la hacienda para averiguar el asunto: "Entonces Sixto Molina habló en castellano y lo hizo mejor que los señores, como nunca habíamos oído nosotros hablar a un huaripampino" (II, pág. 38). Con estos y otros hechos Sixto va adquiriendo un aspecto misterioso que deja asombrados a los comuneros. Debido a que no se resuelve lo de la piedra caída, hay quién cree que Sixto es el causante del accidente.

Luego Sixto se burla abiertamente del hacendado, otro acontecimiento que sorprende a la gente de la comunidad. En otro momento, esperando a los comuneros que llegan de trabajar en la hacienda, Sixto se ríe de ellos también:

--Ustedes tienen sangre de calandria--les decía--. Alma de borrego tienen. Lamen la pezuña del patrón.

Algunos braceros le hacían caso a veces y no iban a trabajar cuando el mayordomo Justo Arrayán venía a buscarlos, les decían:

--Por nadita del mundo trabajamos. Sixto dice que somos como borregos. Que venga don Santiago a pedírnoslo de rodillas o que nos pague más. (II, pág. 42)

A los líderes de la comunidad, que son los intermediarios entre los comuneros y la hacienda, no les hace gracia la agitación que motiva Sixto. Algunos mandones del hacendado lo asaltan en el camino a resultado de lo que casi muere. Un brazo se le quedó recogido para siempre "como si fuera el ala de una gallina y ni dos hombres juntos se lo podían enderezar" (II, pág. 44), aspecto que distorciona aún más la imagen de Sixto. De la hacienda llega la noticia que las almas estaban penando la noche del asalto y que los malos espíritus andaban por los caminos, pero Sixto dice que quien andaba por los caminos era el hijo del patrón, acompañado de sus mandones.

Una noche Sixto y dos amigos, que también odian al hacendado, llevan chicha y coca al cerro Marcapampa, lugar donde hay ruinas incas y, que según la creencia, trae mala suerte a los que suben. Una

vez borrachos, deciden bajar a la hacienda y, llamando al hijo del hacendado a la puerta, empiezan a golpearlo hasta que llegan otros hombres en defensa del joven. Sixto y sus amigos huyen a las cerros. Desde este momento la narración trata del chaco--la búsqueda de Sixto--, acontecimiento que se presenta con creciente tensión. Al final del cuento reaparece Sixto, muerto a manos de los participantes del chaco.

La técnica que permite la participación del narrador en los acontecimientos es el punto de vista. Mediante la primera persona testimonial, hombre que no se identifica con nombre en el cuento, se limita a lo que él oye de otros personajes, lo que ve, lo que él mismo opina o puede inferir de lo que otros sienten o piensan. El narrador sigue y observa los actos de Sixto como testigo presencial, y aún le ayuda cuando éste lleva a cabo el asalto al hijo del hacendado. Resulta que la distancia narrativa entre el lector y la narración es reducida debido a que el narrador-testigo enfoca sólo en las escenas que crean la tensión. El efecto principal de la técnica de un narrador-testigo es el de destacar el elemento de suspenso, lo que se logra al revelar el conflicto poco a poco, creando tensión. Aunque la posibilidad de que Sixto escape de las garras del hacendado y el chaco es mínima, el narrador-testigo sigue el desarrollo de los acontecimientos del chaco con intensidad. La llegada de la gente de don Santiago al pueblo en busca de Sixto es descrita por el narrador en términos de fuerzas primitivas:

Sonaron nuevamente los cascotes. Esta vez se acercaban a la comunidad. Parecía la época de avenida, cuando los cerros se

derrumban con el aguacero y se vienen por las calles arras-
trando a los chanchos, a los terneros.

Sentimos que cruzaban la explanada de la plaza, haciendo
ecos contra el paredón de la iglesia y después frente al
zaguán, vimos las cabezas de las bestias que echaban humo por
el morro y los jinetes que saltaban a tierra. (II, pág. 47)

Cuando toda la gente del hacendado se emborracha en la noche, esperando
empezar el chaco, el narrador tiene planeado avisar a Sixto para que
escape. Pero al mismo tiempo ofrece un resumen de la situación como,
por ejemplo, la ayuda que recibe don Santiago para llevar a cabo el
chaco:

Yo salí, porque era el momento de avisarle a Sixto. En
la calle ancha me encontré con los Otoya y otros hacendados
que venían en trote hacia la chichería. Todos se odiaban con
don Santiago y en época de cosecha o cuando había concurso de
ganado discutían en Huancayo delante de los jurados y hasta
se agarraban a trompadas. Pero cuando había un cholo de por
medio se volvían amigos y se ayudaban. Ellos se prestaban a
sus cholos o se los quitaban, según su humor, pero generalmente
los juntaban en sus haciendas, dándoles plata o como fuese,
porque el que tenía cholos era el más rico. (II, pág. 49)

Cuando empieza el chaco, el narrador observa la amenaza del
sol como una fuerza mitológica. Formando una enorme rueda, empieza la
caza y otra vez el narrador mira el cielo, observando que

seguía pelado, limpio, azul por todos sus costados, cielo de verano huaripampino. Pensaba que Sixto estaba escondido en algún sitio mirando también el cielo y que vería aparecer en el cielo primero un jinete por un lado y después otros por otro lado y así jinetes por todas partes, juntándose cada vez más, cada vez más, hasta quedar encerrado y solo en un cerco redondo de caballos. (II, pág. 51)

Al medio día, cuando el sol es más fuerte, dice que los jinetes formaron una rueda en la puna, hecho que indica que el chaco sigue avanzando.

El narrador ve tres nubecitas en el cielo y tiene esperanza de que lleuva--"el cerro se pone como jabón con la lluvia (II, pág. 52)--, pero mientras continúan la caminata, mirando constantemente al cielo, nota que el sol seguía quemando. El hacendado decide que Sixto está en el cerro, escondido en las ruinas. El narrador mira tanto al cielo, esperando algún cambio mágico en el tiempo que favorezca a Sixto, que sus ojos le engañan, haciéndole ver cuerpos o cosas que se mueven, efecto que aumenta la tensión y el suspenso. De repente sucede un acontecimiento extraño; mientras los jinetes suben a caballo hasta la falda del cerro desde donde siguen a pie, llegan los comuneros de Huaripampa que "venían caminando en fila o por grupos y se quedaban parados lejos de nosotros" (II, pág. 53). Este acto o movimiento resulta ser extraño por parte de los huaripampinos, y el hacendado pregunta qué quieren. Cada vez que los jinetes avanzan, los comuneros hacen lo mismo: "Al llegar a la falda volteamos la cabeza. Los

comuneros habían avanzado un poco pero se habían vuelto a parar. Así como nosotros envolvimos el cerro de Marcapampa, ellos también nos envolvían a nosotros" (II, pág. 53). La escena se torna fantasmagórica, resultado del efecto distorcionador del calor y la expectación. Parece que también el tiempo se detiene, creando así un resultado onírico. En este ambiente lo real cobra toques irreales y vice versa:

Cuando llegamos a la falda de Marcapampa, los huaripampinos habían vuelto a avanzar un trecho más. Conforme los mirábamos, se iban quedando tiesos. Don Santiago volteó otra vez la cabeza para ver cómo se alineaban, como santones, a la distancia. (II, pág. 53)

La referencia a "santones" para caracterizar a los comuneros agrega una dimensión más al ambiente ya transformado en un cuadro de espíritus oníricos; los comuneros se convierten en derviches que poseen poderes mágicos. La tensión crece y llega a tal extremo que, cuando uno que participa en el chaco se resbala en la pendiente y se va cabeza abajo, "muchacha gente se alarmó y hasta medio que empezó la desbandada. Don Santiago empezó a gritar que nadie bajara" (II, pág. 54). Sin avanzar más el narrador se detiene con su compañero para quienes "era terrible ver cómo avanzaba esa gente, por ese cerro donde nunca subía nadie, bajo un cielo tan azul" (II, pág. 55). Durante estos momentos de alta tensión se revela un fenómeno extraño, circunstancia que apunta a un reconocimiento del significado del conflicto:

Allí nos quedamos, viendo como el chaco se había ya cerrado y envolvía las últimas piedras. Después se perdió entre las ruinas. Yo miraba al chiuchi Antonio a la cara y por primera vez me di cuenta que era parecido a mí, que podía pasar por mi hermano. Mi cara, como la suya, debía estar también ahora color de ceniza, casi vieja, sin tiempo, como una de las tantas piedras que habían allí tiradas.

(II, pág. 55)

Cuando al fin encuentran a Sixto, éste empieza a correr, desapareciendo entre las piedras, siendo él mismo como "una piedrecita, que rebotaba de grieta en grieta y llegaba a los pajonales" (II, pág. 56), pero "desde arriba se podía ver que corría hacia los fusiles" (II, pág. 57). Después de matarlo todos los hacendados y mandones salen rápidamente porque empieza a llover. Todos "se iban muy rápido casi asustados, como si les hubieran dicho que Marcapampa y todas sus piedras iban a derrumbarse sobre sus cabezas" (II, pág. 57). La reacción de los comuneros, sin embargo, fue otra porque "habían comenzado a acercarse, callados siempre, formando un muro alrededor del muerto. Nadie lloró ni soltó un gemido. Solo miraban ese cuerpo agujereado, que la lluvia atravesaba como un colador" (II, pág. 57), escena que se asemeja a la terminación de un rito.

A través del cuento han surgido numerosos elementos narrativos que no sólo destacan el carácter sobrenatural de Sixto sino también el hecho de que éste se inspiró en la creencia indígena del poder maléfico de las ruinas y, escondiéndose allí, fuerza a los

hacendados a subir al cerro de mala suerte. Se ve la complicidad de los comuneros para encerrar al chaco y asegurar su ascensión al cerro. Más que una sublevación tradicional de una persona o un grupo abusado contra las injusticias sociales, el cuento alude a una relación espiritual y sobrenatural entre Sixto y la comunidad. Esta fuerza emana de la visión animista del ambiente que tiene la gente, del arraigamiento de la superstición, que incluso afecta a los hacendados cuando, al empezar la lluvia, todos corren despavoridos con rumbos diferentes.¹⁶

El cuento, "El chaco", se vale por lo tanto de un regionalismo trascendente para partir de un conflicto melodramático y trillado entre el hacendado malo y el humillado indio bueno, y encarnar una creencia mítica. Se vitaliza así la historia de un indio rebelde que tiende una celada al hacendado para atraerle la maldición del cerro, según la superstición, acto que es digno de la temática del cuento fantástico. Para lograr dicha trascendencia, el cuento se vale en primer lugar del punto de vista. Mediante un narrador testigo, cuyo nombre no sabemos, se nos entregan ciertos detalles y acontecimientos que en forma acumulativa crean la tensión. El narrador, un joven que participa en los acontecimientos, nos acerca a la acción, dando así más credibilidad a los hechos. Por el otro lado, es el narrador a quien atribuimos la transformación de la realidad en un ambiente extraño. No se sugiere la idea de una narración en la que ocurren cosas puramente fantásticas, sino la de una narración que bordea lo onírico--y el nivel subconsciente de toda la gente--

por medio del efecto distorsionador que el calor y la tensión producen en el narrador.

Lo que se logra en fin es la transformación de una sublevación al nivel subconsciente del indígena donde se hallan las fuerzas creativas de la mente humana luchando contra el abuso. El narrador logra la transformación mediante un proceso metafórico que convierte, por ejemplo, los comuneros en derviches. En este cuento, por lo tanto, se presenta una manera indígena de atacar los motivos individuales y la competencia personal que producen los vicios humanos, posición que ocupa el hacendado y que va en contra de la moralidad y visión animista del hombre indígena.

El último cuento de este libro, "Fénix", completa la visión geográfica y topográfica del Perú; mientras que "Al pie del acantilado" y "El chaco" tratan de la costa y la sierra, la trama de "Fénix" tiene lugar en la ceja de la selva. El aspecto característico de esta región es la humedad y el calor:

aquí todo es vapor que brota de los pantanos y agua que cae del cielo y plantas y árboles y maleza que nos echa su aliento de ponzoña. A cien metros de nuestra carpa corre el Marañón, los montes silbadores, cada vez más apretados y húmedos, que llegan al Amazonas. No sé cómo puede vivir la gente aquí, donde se suda tanto. (II, pág. 61)

Fénix, miembro de un circo, es el que fija el sudor como fondo de este cuento, en el que se narran fragmentariamente las historias de seis

personas. Los seis personajes son foráneos a la inhospitalaria región selvática, y se encuentran una tarde en que todos están reunidos durante una función de circo, oficio en que trabajan cuatro de los seis personajes--Fénix, El Hombre Fuerte; Irma, la contorsionista; Max, el enano-payaso; y Marcial Chacón, el dueño del circo--. Los otros dos personajes son Eusebio, un soldado, y el teniente Sordi, quienes llegan de la guarnición "Corral Quemado" para ver el circo. Los acontecimientos convierten lo mágico de un circo en un espectáculo grotesco. El cuento se vale del punto de vista y la ordenación de los acontecimientos, para crear una experiencia que trasciende una realidad particular y banal. Se crea una experiencia que fija el tema del hombre atrapado en una situación social--el circo es como un microcosmos de la sociedad--de la que, por falta de fortaleza de ánimo, el hombre no puede escapar. Surge el tema de la sublevación, acto que no se realiza mediante un pensamiento lógico sino por impulso o unos sentimientos que actúan sobre la fuerza física.

La trama es bien sencilla: cuando llega el momento para la atracción más popular del circo, que es la contienda entre Fénix, El Hombre Fuerte, y el oso, Kong, se encuentra con que éste no puede levantarse; viejo y agobiado por el calor también, no hay nada que lo anime--ni amoníaco, ni ron, ni un mono muerto que trae para darle de comer, ni siquiera las patadas del dueño producen efecto. Sin otra alternativa, Fénix tiene que disfrazarse de oso mientras Chacón, el dueño del circo, se hace pasar por El Hombre Fuerte para no defraudar al público porque el lema de su circo es "entretener, aunque reventemos". La divisa se hace irónica al final, después de que

Fénix-oso durante la fingida lucha frente al público sofoca a Chacón-El Hombre Fuerte. Aunque Fénix odia a Chacón como los demás, al darse cuenta de lo sucedido y sudando copiosamente dentro del disfraz, se siente apenado:

Me has hecho sudar y no sólo sudar sino hasta orines sudan mis ojos y sal que me quema los párpados. ¿No ves? Si hasta lloro, creo, de tanto dolor. Porque me das pena, Chacón, pena de tu lengüita morada, de tus ojos que ya no saben mirar.

(II, pág. 78)

Fénix deja la plataforma para ir a bañarse al río y, quitándose la cabeza del disfraz, parece que Fénix cobra su antigua fuerza física de boxeador: "avanzo hacia el agua, sereno al fin, a hundirme en ella, a cruzar la selva, tal vez a construir una ciudad. Merezco todo eso por mi fuerza. No me arrepiento de nada. Soy el vencedor" (II, Pág. 80). Acabando con Chacón, se ve liberado de todos los papeles que ha tenido que desempeñar y, al encontrar su verdadera identidad--"me hago un camino avanzando (II, pág. 80)--, cobra los ánimos para establecer una meta, proceso sin el cual es difícil para el hombre seguir viviendo.

Exteriormente, la estructura del cuento se divide en 32 narraciones cortas y fragmentadas. Cada trozo de narración presenta el punto de vista de uno de los personajes en el siguiente orden: Fénix, Irma, Chacón, Max, Eusebio y Sordi. Las posiciones de los últimos dos cambian, por ejemplo, y después de repetir el orden indicado cuatro veces,

dejan de narrar Eusebio y Chacón las dos últimas veces que aparece el conjunto de voces narrativas. Aunque no hay ninguna razón fija para estos cambios en la estructura, ayudan a crear un ambiente que refleja la falta de esquemas nítidos y perfectos en la vida cotidiana; comunican así la sensación de desorden y caos dentro de una conmoción que se intensifica y culmina con la muerte de Chacón. Se crea a la vez una sensación de circularidad porque el cuento empieza y termina con trozos de narración que se refieren a Fénix.

La estructura interior de esta narración fragmentada se hace clara al enfocar en el punto de vista. Cada trozo de narración es de primera persona, y cada uno de los seis personajes narra, a través de un monólogo interior y en el tiempo presente, tanto los acontecimientos del momento de la contienda entre Fénix y Chacón como los recuerdos de sus pasados. Junto con un estilo elíptico, entrecortado y telegráfico que refleja el proceso mental del monólogo y observaciones de la acción con recuerdos, se presenta una visión total de la realidad, un collage, debido a los múltiples puntos de vista, que comunica el tema del hombre paralizado sin posibilidad de salir de una situación patética.

Viendo la estructura interior desde el punto de vista de un personaje, por ejemplo, podemos observar otros elementos que vitalizan la experiencia del cuento. La posición del narrador le facilita dar impresiones y opiniones, resumir la acción, hacer recuerdos de épocas añoradas u odiadas y resaltar las emociones fuertes mediante el lenguaje. Estos planos temporales intercalados, junto con los planos

subjetivos de recuerdos y frustraciones, imparten un tono de caos, futilidad y soledad.

La historia de Fénix, quien se destaca más en el cuento, es el enfoque del mismo. Fénix relata su historia, sus miedos y deseos, mientras los otros personajes ofrecen también distintas perspectivas sobre él. Irma comenta que Fénix fue el hombre fuerte de su pueblo pero, perdida su fuerza, resulta ser un hombre débil y acabado a pesar de que, irónicamente, desempeña el papel de El Hombre Fuerte en el circo. Cuando Fénix habla de su pasado surge un leve cambio en su actitud hacia la vida, hecho que siente Irma al imaginarlo ella mediante una descripción dada por el narrador: "su voz suena como una campana nueva y en la penumbra arden sus ojos" (II, pág. 62). En otro momento, Fénix rememora una época de su pasado cuando, trabajando en el cañaveral de una hacienda costeña, fue también boxeador, y cuando no pudo más, se hizo luchador de cachascán, bajo los nombres de el Hijo del Sol Naciente, Jack el Renegado, el Búfalo de las Pampas, entre otros, nombres que fijan el hecho de que nunca ha tenido una vida propia. El único amigo con quien se entiende bien es Kong, el oso. Fénix odia al patrón que pateaba al oso por no poder levantarse. Cuando le toca a Fénix disfrazarse de oso, llega un momento de tensión porque confunde su identidad:

El patrón dice que hasta debo rugir. ¿Cómo rugirá un oso?

El pobre Kong, de viejo, ni rugía. Lanzaba como grititos

de rata. Tendré que ensayar. Cri, cri, cri. ... Ya caminar

en cuatro patas, con la nariz en tierra. Cri, cri, cri.

Rata, hombre, oso, qué sé yo lo que soy. (II, pág. 73)

La historia de Fénix gira alrededor del concepto de una especie de metamorfosis. Cuando Irma lo ve disfrazado de oso, dice que

ese disfraz peludo le iba como el guante a lo mano. Me pareció que era su ropa natural, su misma piel que él acababa, no se sabe cómo, de recuperar. Es que él, aun sin piel, ha sido siempre un especie de oso manso, de oso cansado, o es que ha terminado por parecerse al animal de tanto frotarse contra su pelaje y sus enormes brazos. (II, pág. 73)

Mirando la contienda, Irma siente "pena por Fénix, su triste papel de oso. Si la gente supiera que ese animal al que golpean es un hombre como todos, o quizá deba decir 'fue un hombre como todos'. Porque, ¿qué cosa es Fénix al fin? Ni el mismo lo sabe. Ahora hasta ruge" (II, pág. 76). La confusión que se crea por la circunstancia hombre-animal se extiende aún a los soldados que se asustan cuando muere Chacón; Sordi dice que "la contorsionista me ha contado no sé qué historia, que el oso es un hombre, que el hombre es un oso. Está loca. Pero mi ordenanza ha visto también y, ... está impresionado como yo, como todos" (II, pág. 79). Al final, cuando Fénix deja el circo, olvidado ya todo, dice que "avanzo, libre, hacia el río, con mi cabeza de oso en la mano, decapitado, feliz" (II, pág. 80). La palabra "decapitado" traslada a otro nivel el significado de este momento culminante en su vida, hecho que se ve también a través del

simbolismo en su nombre, la famosa ave que renace. Se le revela su identidad de hombre que se convierte en una fuerza, capaz de forjarse un destino sin seguir disfrazado de lo que otras personas quieren que sea. Mediante este proceso simbólico no sólo se perfila el hombre bestializado por otros hombres con más poder que él sino también la victoria final de aquél sobre éstos. La revelación victoriosa se contrasta con las vidas vacías de los del circo y los soldados. Un distorsionado ejemplo de la actitud cerrada de ellos se ve mediante el enano, Max, en el momento en que muere Chacón, el dueño del circo: "pasa al lado de Fénix y va donde Marcial, se agacha, le mira la cara, le mete un dedo en el ojo, lo jala la lengua, se desabrocha la bragueta, se pone a mear" (II, pág. 79). En el cuento, "Fénix", se han visto destacarse el punto de vista y la ordenación de los acontecimientos que ayudan a transformar una historia que parte de una circunstancia particular para comunicar lo grotesco de unas personas cuyas vidas están paralizadas, reflejo de la condición social para muchas personas que no pueden confirmar su existencia.

La importancia que las tres regiones naturales, en que está dividido el Perú, tiene en la realidad del país, se hace sentir también en su literatura. Así vemos que mientras Julio Ramón Ribeyro sitúa cada cuento de Tres historias sublevantes en regiones diferentes, Mario Vargas Llosa, en La ciudad y los perros, incluye representantes de las tres regiones entre los estudiantes del colegio militar, Leoncio Prado. En la novela de Mario Vargas Llosa se logra trascender la vida de los jóvenes para crear una experiencia universal

mediante el empleo de múltiples voces narrativas que ponen en tela de juicio una cuestión moral a la que los estudiantes reaccionan de acuerdo al ambiente donde se han formado.

La trascendencia regional en Tres historias sublevantes nos hace pensar en Los ríos profundos de José María Arguedas debido a la profunda huella que la cultura indígena dejó en Ernesto, protagonista de la novela; hecho que le predispone a asociar elementos naturales con fuerzas sobrenaturales. Se aprecia esta experiencia en la novela mediante la posición de Ernesto entre lo indígena y lo mestizo.

Una obra que atrae la atención hacia la región selvática del Perú, además de las obras de Alberto Hidalgo, es La serpiente de oro de Ciro Alegría. Aunque se presentan elementos costumbristas con toques regionales de la selva, la novela trasciende este ambiente al metaforizar al río Marañón como un río de la vida. En Octubre no hay milagros de Oswaldo Reynoso, se desarrolla en la región costera del Perú, Lima. La narración cubre un día, el 28 de octubre, y coincide con la festividad religiosa más importante en Lima, el día del Señor de los Milagros. Irónicamente, para los personajes de la novela, éste es un día de adversidad. La novela va más allá del costumbrismo regional al mostrar visos de crítica social, característica que encontramos también en la obra de Julio Ramón Ribeyro, que le integra a la corriente literaria peruana.

Desde la culminación de un regionalismo trascendental en Tres historias sublevantes (1964), Julio Ramón Ribeyro ha publicado dos volúmenes más de cuentos, Los cautivos (1972) y El próximo mes me nivelo (1972), además de un relato largo, La juventud en la otra ribera (1973). En su mayoría, estos cuentos representan una vuelta al estilo de cuento que escribía Ribeyro a principios de su carrera literaria hace veinte años. Hay una variación amplia de tema y técnica como en los primeros libros pero la característica común de estos libros es el dominio de la imaginación para crear situaciones del hombre común, a través de las cuales se esconden interpretaciones peculiares y se comunican experiencias diversas. Aunque Ribeyro demuestra un gusto por la fantasía en toda su producción literaria, como se ve en las situaciones regionales de Tres historias sublevantes, se vale de nuevo de la imaginación para tratar varios temas de índole fantástico. En el cuento, "Ridder y el pisapapeles", el asunto se basa en las coincidencias que sólo se explican por magia. La tenue relación entre la vida y la muerte es el tema de un hombre que se suicida en "Nada que hacer, monsieur Baruch". La locura surge en "Papeles pintados", lo mismo que en "Agua ramera". La confusión de identidades es tema de "Los jacarandas". La variación temática se ve también en "Los españoles", cuento costumbrista que tiene como fin revelar una actitud moral del español, el orgullo.

La mayoría de los cuentos de El próximo mes me nivelo exponen pequeñas revelaciones de la realidad a gente común quienes, limitados por la estrechez de su visión, reducen a veces sus vidas a la nada. El cuento, "Espumante en el sótano", por ejemplo, narra un brindis que

hacen algunas personas a un empleado de gobierno por sus veinticinco años de servicio. Después de terminarse la reunión en el sótano del ministerio, el jefe manda al agasajado a limpiar el lugar:

Aníbal, nuevamente solo, observó con atención su contorno: el suelo estaba lleno de colillas, de pedazos de empanada, de manchas de champán, de palitos de fósforos quemados, de fragmentos de una copa rota. Nada estaba en su sitio. No era solamente un sótano miserable y oscuro, sino--ahora lo notaba--una especie de celda, un lugar de expiación. (II, pág. 216)

A pesar de que reaparece en los cuentos de este libro una variedad temática como la de los primeros cuentos de Ribeyro, existen ciertos elementos narrativos que crean unidad entre ellos. Los cuentos de Los cautivos, por ejemplo, tienen lugar en Europa y, sin partir de un ambiente particular, algunas narraciones se generalizan al desarrollarse en los lugares de trabajo del pequeño burgués y las pensiones donde vive; recintos urbanos éstos, viejos y oscuros, cuyo ambiente triste y desagradable provee una gama sorprendente de situaciones patéticas y donde se alberga gente destituida que a pesar de sus actividades diurnas busca la reclusión:

Era lo último que podía esperar: vivir en esa pensión burguesa de las afueras de Francfort, en ese barrio industrial rodeado de chimeneas, de tranvías y de gente atareada, madrugadora, eficiente, que ponía al descubierto con su ajetreo mi pereza y mi inutilidad. Una pensión de gente de paso, además vendedores

hanseáticos, propagandistas circunspectos de algún turbio producto, que no asomaban nunca en pijama por los corredores. (II, pág. 119)

El cuento, "Las cosas andan mal, Carmelo Rosa", presenta un narrador que se encuentra acabado, enfermo y alienado de un trabajo comercial e insignificante que no puede aguantar más. Sin esperanza, y reconociendo la imposibilidad de recobrar el pasado porque se paralizó hace años, observa que la vida se le complica cada vez más y que "no hay proyecto o idea que la realidad no destruya" (II, pág. 172).

En Los cautivos la técnica narrativa de primera persona domina y, aparte de la consecuente unidad y enfoque limitado que se crea, apunta al proceso de una revelación mediante la exposición de su reacción a nuevas experiencias, hecho que contribuye no sólo al desarrollo de la personalidad sino también al desarrollo de la trama del cuento. "Papeles pintados" expone este proceso cuando el narrador, ayudando a una chica a vivir en un mundo de fantasía al llevarle carteles de turismo, se da cuenta de la condición de ella y de su propio papel en la situación:

arranqué el afiche y regresé aceleradamente hacia su hotel, pensando que ese dibujo completaba un periplo imaginario, era la pieza rara de una colección, el plazo que se concedía a una desesperación, un eslabón más en el delirio o tal vez la estación última de un itinerario infernal que cerraba el ciclo de locura. (II, pág. 158)

El cuento, "Las cosas andan mal, Carmelo Rosa", también expone la variedad técnica de que se vale Julio Ramón Ribeyro para crear experiencias diversas en su cuentística. En este cuento el narrador-protagonista sostiene un monólogo consigo mismo, yuxtaponiendo el empleo de la segunda persona singular para dirigir sus quejas y frustraciones a sí mismo. Mediante este enfoque llega a una revelación de su condición humana;

Las cosas andan mal Rosa cuando subiste a la oficina y te quitaste la boina con desgano y tu abrigo con muchísima pena y tu bufanda como si fuera tu propio sudario y entre el ruido de los teletipos miraste sin ánimo los papeles que te esperaban por traducir siempre los mismos. ... (II, pág. 171)

En el corto tiempo en que ocurre la acción el narrador revive su vida miserable, dando énfasis a la imposibilidad de abrigar una ilusión para el futuro; porque la vida se le escapa por entre los dedos. Concluye que "es agradable morir sin socorro ni paz ni patria ni gloria ni memoria" (II, pág. 173). El estilo y la reiteración son dos elementos que vivifican estos sentimientos comunes a cualquier oficinista atrapado en un mundo donde las cotizaciones de Wall Street, o sea, los números, son más importantes que la vida de una persona. Estilísticamente el cuento es una sola oración que se sirve de una sintaxis violentada que capta la sensación de un monólogo interior, a la vez que refleja la tensión mental a que está sujeto el narrador. Se mezclan los verbos temporales--presente, futuro, pasado--, creándose momentos atemporales, y se comunica la sensación de que su vida de cuarenta

años se reduce fácilmente a unos minutos insignificantes, efecto que paralela la trama y vitaliza el tema del hombre contemporáneo reducido a una pieza de ajedrez. El otro elemento narrativo, el que se emplea para dar un marco estructural al cuento, es la reiteración; se repite "entre el ruido de los teletipos" once veces, frase que fija el lugar donde trabaja el narrador, el poco tiempo en que ocurre la acción y la constante amenaza que es el mundo exterior a sus pensamientos interiores, sus recuerdos y sus ilusiones rotas; la repetición de esta frase es una advertencia constante del mundo que le engaña, que hace de él un hombre enclenque y que le tiene ahora como prisionero.

Un enfoque más detallado en el último libro de cuentos, El próximo mes me nivelo, descubre elementos semejantes y constantes de tema y técnica, al mismo tiempo que un persistente y eficaz manejo de la técnica narrativa. La unidad temática de este libro se manifiesta mediante la situación trivial del personaje perteneciente a la pequeña burguesía que choca con una realidad que no corresponde a la que piensa encontrar. Otro elemento común a los cuentos es el ambiente nuevamente peruano. Aunque muchas de las situaciones que se presentan en los cuentos parten de una realidad urbana contemporánea, exhalan también un aire peruano que da vida a las narraciones. "El ropero, los viejos y la muerte",¹⁷ por ejemplo, enfoca en la mística fuerza peruana de la nostalgia que se manifiesta en el viejo ropero, cuyo espejo tiene al dueño cautivo de su pasado. Cuando un pelotazo alcanza "al espejo del ropero en pleno corazón" (II, pág. 290), rompiéndolo, el hombre deja de referirse a sus antepasados:

su pasado dejó de atormentarlo y se inclinó más bien curiosamente sobre su porvenir. Debido tal vez a que sabía que pronto había de morirse y que ya no necesitaba del espejo para reunirse con sus abuelos, no en otra vida, porque él era un descreído, sino en ese mundo que ya lo subyugaba como antes los libros y las flores: el de la nada. (II, pág. 291)

El mueble vetusto y pesado es un testigo presencial de diferentes épocas, generaciones y costumbres; y, en fin, un laberinto de imágenes que ocupan un plano entre la realidad y la fantasía, la vida y la muerte, el pasado y el presente. Esta realidad nostálgica y sentimental se transforma al plano de consideraciones metafísicas por los mencionados contrastes entre la vida y la muerte, por ejemplo. El descubrimiento que hace el protagonista de estas mutaciones de la realidad es un elemento que se lleva a cabo en algunos de los cuentos, mientras en otros su limitada visión crea un tono de ironía como la experiencia central del cuento.

Técnicamente, hay un cambio entre Los cautivos y El próximo Mes me nivelo debido a que la mayoría de los cuentos de éste último se basan en la narración de tercera persona. De los nueve cuentos en total hay dos de primera persona plural, cuya distancia narrativa es tan amplia que la edad y la visión del joven protagonista sirve más en estos dos cuentos como marco temporal que como eje de revelación para la experiencia de la narración. Como en "El ropero, los viejos y la muerte", la revelación se produce en el padre del joven que narra, pues la función del joven testigo es más bien estructural. Un efecto de la omnisciencia de la tercera persona que se emplea en los otros

cuentos, dando así unidad al libro, es el de entregar al lector los pensamientos de todos los personajes abierta y voluntariamente. El cuento, "Una medalla para Virginia" sirve como ejemplo de la función de tercera persona. Sucede que Virginia, una joven del pueblo, salva la vida de la esposa del alcalde de una ciudad norteña, Paita, y en reconocimiento se le ofrece una fiesta, momento en el cual el alcalde descubre sus sentimientos a la chica:

--Se hubiera ido al fondo del mar, como una lancha picada y este señor, sí, este señor sería ahora un hombre feliz. Pero, ¿por qué me mira así? Claro usted no sabe lo que es vivir veinte años al lado de una persona a la que no. ... Bueno, la quise al comienzo, es verdad, pero se marchitó tan rápido, se volvió fea, egoísta, vulgar. ... En fin, no vale la pena hablar de estas cosas. La noche está bonita, ¿no le parece? y usted es tan, tan ... ¿me promete que vendrá algún día al huerto a recoger un poco de fruta? (II, pág. 189)

De repente, Virginia ve a su padre, borracho ya, gritando y, con las palmas de las manos en el suelo, tratando de pararse de cabeza, acto que le consigue una reprimenda de su esposa. Avergonzado el hombre se levanta y Virginia observa la reacción de su padre bajo una luz nueva:

Su padre, azorado, se puso de pie, tratando de no tambalearse. Abotonándose el saco con dignidad, sonrió a los asistentes, pidiendo excusas. Pero de reojo lanzó una rápida mirada a su mujer, aparentemente benigna, como para comprobar

de dónde venían los reproches, pero cargada de un sentido que solo Virginia, en ese momento, comprendió. (II, pág. 190)

La omnisciencia del punto de vista permite, por lo tanto, la comunicación de los pensamientos de varios personajes; es así que el lector reconoce de cerca la realidad de las ilusiones pequeñas, los motivos mezquinos y los sentimientos falsos de los personajes.

Con la publicación de los últimos dos libros de cuentos, Los cautivos y El próximo mes me niveló, Julio Ramón Ribeyro no sólo cierra un círculo de su creación artística sino también sigue ensanchando el concepto de una narrativa trascendental. El círculo que se cierra después de veinte años y seis libros de cuentos es el del cultivado manejo de la imaginación, elemento de que se valen muchos cuentos rebeyrianos para crear experiencias universales.¹⁸

La narración de Julio Ramón Ribeyro, valiéndose del concepto de la trascendencia de la realidad peruana, nos muestra la universalidad de los conflictos expuestos. Incorporando la imaginación a los conflictos de rango regional, Julio Ramón Ribeyro ha plasmado en sus narraciones un valioso testimonio de una época, ciertas clases sociales y el comportamiento de alienación.

NOTAS

¹ Ver los estudios de Alberto Escobar, La narración en el Perú, 2ª edición (Lima: Librería Editorial Mejía Baca, 1960), pág. 467; Abelardo Oquendo, "Julio Ramón Ribeyro", Letras, 22 (julio 1964), 142-46; Wolfgang A. Luchting, J. R. Ribeyro y sus dobles (Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1971); Earl M. Aldrich, Jr., "Recent Trends in the Peruvian Short Story", Studies in Short Fiction, VIII, 1 (Winter 1971), 20-31; José Miguel Oviedo, "Una imagen crítica de la nueva narrativa peruana (1950-1970)", Nueva Narrativa Hispanoamericana, II, 1 (enero 1972), 25-37; Washington Delgado, "Fantasía y realidad en la obra de Ribeyro", prólogo a La palabra del mudo, Vol. 1 (Lima: Milla Batres Editores, 1973), libro que reúne los cuentos de Ribeyro; Alberto Escobar, "La palabra del mudo", Textual, 8 (diciembre 1973), 90-92; Graciela Coulson, "Los cuentos de Ribeyro", Cuadernos Americanos, CXCIV, 4 (julio-agosto 1974), 220-26; y Alejandro Losada Guido, "La obra de Julio Ramón Ribeyro: La creación como existencial marginal", Eco (Bogotá), Núm. 171 (enero 1975), 267-78.

² "La palabra del mudo", Textual, 8 (diciembre 1973), 90.

³ Alberto Escobar señala en La narración en el Perú que los cuentos de Ribeyro, partiendo de temas fantásticos y bajo la influencia de Kafka en sus primeros cuentos, cambia más tarde al realismo con leves toques poéticos. El libro de Luchting, J. R. Ribeyro y sus dobles, sugiere que el tema central de los cuentos es el fracaso de los personajes

en su intento de integrarse a la realidad (págs. 20-21) y que técnicamente Ribeyro tiende a ser demasiado explícito, hecho que sobresale al considerar su profuso empleo de símbolos (pág. 171). Washington Delgado apunta la ironía triste y pesimismo melancólico de un mundo kafkiano y borgiano de fantasía, el predominio de temas urbanos y la composición psicológica de los personajes (págs. XI-XII). Escobar, en el artículo de Textual, postula que el arte poético de la narrativa ribeyriana se basa en varios estratos de representación de la realidad cuyo conjunto ofrece una configuración simbólica de una estructura de valencias dinámicas y una realidad de múltiples niveles de interpretación (págs. 90-92). Coulson concluye que Ribeyro se ocupa en la mayoría de sus cuentos de la temática existencial (Pág. 222).

⁴ Julio Ramón Ribeyro, La palabra del mudo, Vols. I y II (Lima: Milla Batres Editorial, 1973). En los dos volúmenes están reunidos los cuatro primeros libros de Ribeyro, Los gallinazos sin plumas, Cuentos de circunstancias, Las botellas y los hombres, Tres historias sublevantes, impresos en Lima en 1955, 1958, 1964 y 1964, respectivamente, más sus dos últimos libros, Los cautivos y El próximo mes me niveló, inéditos anteriormente en forma separada. Las citas se hacen por esta edición y la paginación se señala en el texto.

⁵ A. L. Bader, "The Structure of the Modern Short Story", Discussions of the Short Story (Boston: Heath and Company, 1963), pág. 43. Bader dice que "to suggest, to hint, to imply, but not to state directly or openly--this is a favored contemporary technique".

⁶ Mario Castro Arenas dice en "La nueva novela peruana" que "pocos narradores peruanos de hoy tienen su habilidad en la arquitectura de personajes infantiles". Los niños "resultan genuinos en su ternura, en su sumisión, en su conmovedora solidaridad filial, en su rebelión contra la tiranía del abuelo. La ternura de los niños cruza como una ráfaga de amor entre la amargura y la violencia de la historia ... ", Cuadernos Hispanoamericanos, Núm. 138 (1961), 318.

⁷ Norman Friedman, "Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept", Publications of the Modern Language Association, LXX (1955), 1181-82.

⁸ David Daiches, "Dubliners", Discussions of the Short Story (Boston: Heath and Company, 1963), pág. 83. Daiches dice que "a series of events is recognized as having constituted a totality, a significant experience, in virtue of its close, not of its opening. The conclusions . . . are level and precise, the last lines denoting a genuine climax of realization (if told in the first person) or in the pattern of the objective situation (if told in the third person)".

⁹ Wolfgang A. Luchting, en J. R. Ribeyro y sus dobles, dice que en todos los cuentos menos uno, el personaje fracasa: "Los fracasos se basan virtualmente todos en una méconnaissance, por parte de los protagonistas, de la diferencia entre la realidad y la ilusión" (pág. 21). Hay una diferencia entre la teoría de Julio Ramón Ribeyro y el juicio de Luchting. Mientras aquél se refiere al momento culminante de una revelación por los protagonistas en los cuentos que trae consigo

frustración, el concepto del fracaso de éste es un juicio moral posterior a la experiencia de leer el cuento. Lo que hace Ribeyro, según Luchting, es investigar si se cumple la ilusión ya que la realidad no lo hace. El enfoque de este trabajo es investigar si los cuentos presentan las circunstancias múltiples del problema del protagonista a través de las cuales se revelan los procesos mentales que se emplean para acomodarse a la situación esbozada en la trama.

¹⁰ Carta de Julio Ramón Ribeyro a Wolfgang A. Luchting, con fecha de 21-III-68.

¹¹ Mark Schorer, The Story; A Critical Anthology, 2nd ed. (New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1967), págs. 405-07.

¹² Los trabajos críticos sobre Julio Ramón Ribeyro antes mencionados (ver nota tres) hacen referencias al hecho de que hay influencias de Kafka y Borges en la cuentística de Ribeyro.

¹³ Ribeyro ha dicho que, "ironizando o censurando los defectos de la burguesía (grande, pequeña o mediana), reconozco sus cualidades y comprendo, sino comparto, sus dramas y sus frustraciones. Aprecio sobre todo su inteligencia, su espíritu inventivo. Es la burguesía, en todo el mundo, la que ha dado a la mayoría de los escritores, inventores, profesores, artistas e incluso revolucionarios", Wolfgang A. Luchting, "Interview with Julio Ramón Ribeyro", Hispania, 54, 2 (May 1971), 390.

¹⁴ Aldrich dice en "Recent Trends in the Peruvian Short Story" que los personajes de Ribeyro son "victims of the socio-economic

dislocation that accompanies the great changes now sweeping Latin American society. At the same time, it is clear that Ribeyro holds these people responsible for the personal and communal failures brought on by their petty self-seeking, their mediocrity, their conformity, and their lack of vision" (pág. 27).

¹⁵ Wolfgang A. Luchting en J. R. Ribeyro y sus dobles dice que la experiencia del cuento se halla en un enfoque irónico de índole moral: "me refiero a la paralela que existe entre la comunidad de idioma que une a los dos moribundos y la comunidad de intereses comerciales y de 'gente decente'" (pág. 23).

¹⁶ Según la interpretación de Luchting en J. R. Ribeyro y sus dobles, "los dos elementos nubes (lluvia) y comuneros, se unen ahora, aquéllas una suerte de presagio vago que puede interpretar optimista (presagio de una rebelión) o pesimistamente (no pasará nada)" (pág. 80).

¹⁷ Ver el excelente análisis de este cuento hecho por Alberto Escobar, "La palabra del mudo", Textual, 8 (diciembre 1973), 90-92.

¹⁸ La última publicación artística de Julio Ramón Ribeyro hasta la fecha es un relato largo, La juventud en la otra ribera, narración que maneja la imaginación para crear un efecto de presagio y anticipación. La narración trata del engaño de que es objeto un viejo latinoamericano, de paso en París, donde a causa de la infatuación que siente por una joven se siente rejuvenecer. El cuento termina con la muerte del viejo en un asalto planeado por la joven y sus amigos.

Ver el análisis de Luis Pajuelo Frías, "Epopéya y tragedia de un pequeño burgués", Proceso (Huancayo, Perú), Núm. 3 (marzo 1975), 21-23.

CAPITULO III

CRONICA DE SAN GABRIEL: EL RITO DE LA INICIACION
Y LA NOVELA DE COSTUMBRES

Con la publicación de la primera novela de Julio Ramón Ribeyro, Crónica de San Gabriel (1960), se cierra una década en la cual varios escritores peruanos ven recompensados con el éxito sus esfuerzos narrativos y se inicia otra, a lo largo de una auténtica capacidad narrativa. Desde la publicación de El retoño (1950), de Julián Huanay, Los Ingar (1955), de Carlos Zavaleta, No una sino muchas muertes (1958), de Enrique Congrains Martín, Los ríos profundos (1958), de José María Arguedas, hasta Crónica de San Gabriel, se había observado un notable avance en la complejidad temática y en la eficacia técnica. Al analizar la novela de Julio Ramón Ribeyro y luego de compararla con las novelas citadas, esperamos señalar cómo Crónica de San Gabriel, empleando ciertos elementos narrativos, logra una experiencia humana tan vital como la que se crea en Los ríos profundos.

Crónica de San Gabriel es una novela de la adolescencia cuyo enfoque cae en la presentación de una historia que trata de la transformación de un joven adolescente a quien vemos, en el transcurso de la novela, convertirse en adulto. Por lo obvio que es, este tema no representa una novedad en la literatura peruana ni en la literatura universal; pues apreciamos su desarrollo en la literatura a través del Bildungsroman, de influencia alemana que ha creado una clase de novelas que es muy cultivada.

Se agrega poco al decir que "la juventud ha tenido siempre su puesto preponderante en el concierto de la literatura".¹ Pero hay concordancia entre los críticos de que "si fuera posible construir una estadística de los héroes de las novelas de este siglo seguramente comprobaríamos que una enorme proporción de tales protagonistas son niños o adolescentes".² El tema de la juventud por ser tan prolijo en la literatura peruana contemporánea y, de hecho, el de todas las novelas que estudiamos aquí, ha sido notado por los críticos literarios.³ Sin ir más allá del comentario de que la mayoría de los personajes son niños o adolescentes, la crítica ha parado donde nosotros queremos empezar; es decir, queremos investigar cómo Crónica de San Gabriel y las otras novelas siguen el patrón del rite de passage, señalando dónde y cómo funcionan ciertos elementos narrativos para crear una obra dinámica e interesante.

Antes de entrar en una discusión de Crónica de San Gabriel, creemos conveniente indicar que el rito de la iniciación está definido como una

cérémonie destinée à aider l'individu à surmonter la crise représentée par un changement de ses caractères physiologiques ou sociaux. (Le rite de passage par excellence est celui que se produit au moment de la puberté; il comprend trois stades successifs: la séparation du group auquel était intégré l'individu, l'attente ou marge, l'agrégation à un nouvel état. Ce type de rite s'observe aussi lors d'un changement d'état social ou professionnel et se dégrade dans

les brimades effectués aux dépens des nouveaux venus dans un groupe quelconque école, armée, etc.).⁴

El patrón que surge de las tres etapas mencionadas en la definición francesa tiene sus implicaciones en cuanto a la estructura, trama y técnica de la novela. La separación es involuntaria, dramática y un agüero de la muerte, según Mircea Eliade, en Rites and Symbols of Initiation.⁵ El iniciado pasa por una serie de pruebas físicas y mentales que demuestran su voluntad y fuerza espiritual. Pueden haber elementos arquetípicos como la oscuridad que simboliza otro mundo, la muerte o el estado fetal. Del mismo modo, el fuego participa en el proceso de purificación con posibles significados sexuales.⁶ Las pruebas, que muchas veces incluyen el dolor físico, sirven para revelar algún secreto o profundo conocimiento al iniciado, ensanchando así su apreciación del mundo en que vive.

El rito de la iniciación como un motivo literario sirve para entregarnos una experiencia imaginada, la que, presente en una obra literaria, está penetrada por símbolos religiosos o figuras y tramas míticas; elementos que forman parte de la técnica de la obra para comunicar la experiencia. Como el rito de la iniciación ya no tiene una función ontológica para el hombre contemporáneo, debido a que se ha perdido la costumbre religiosa, no se efectúa un cambio en el modo de ser sino en el nivel psicológico; es decir, el rito produce una experiencia más bien existencial que es fundamental a la condición humana. y, por eso, siempre será un tema vigente en la literatura.⁷

El joven que pasa por esta transición en Crónica de San Gabriel es Lucho, un joven limeño de quince años de edad que sale de la capital por primera vez y viaja a una hacienda de sus tíos. San Gabriel, que desde el tiempo de los abuelos de Lucho ha sido propiedad de la familia, está situada en la sierra norteña del Perú y sólo se puede llegar a ella, debido a su aislamiento, viajando a caballo. Narrando en primera persona, Lucho recuenta los acontecimientos que ocurren en San Gabriel y lo que le sucede a él personalmente durante el año que permanece en la hacienda.

Su alejamiento de la comodidad de su mundo en Lima se produce cuando, muertos sus padres, su tía Herminia decide mandarlo a la hacienda. A manera de autocrítica, un modo típico de la caracterización en esta novela, Lucho dice que "como acababa de terminar el colegio creía haber conquistado para siempre el derecho de estar ocioso".⁸ Durante su estancia en la hacienda, Lucho experimenta muchas cosas nuevas. Se desarrolla una relación curiosa entre Lucho y su prima Leticia, quien le resulta tan atractiva como despreciable. Se entera de la misteriosa muerte de un ingeniero que trabajaba para la Reforma Agraria, una organización que resulta ser una amenaza para los dueños de la hacienda. Se ve complicado sin saberlo en un robo de dinero. Se hace amigo de Jacinto, un miembro de la familia a quien todos consideran loco. Se entera también de la situación económica de la hacienda al trabajar por un tiempo en una mina de sus tíos. Se encuentra envuelto en las relaciones hostiles entre los indios y los hacendados, al mismo tiempo que se ajusta a la vida trivial y fiestera de la gente que vive

en la hacienda, lugar donde a menudo, y para desconcierto de Lucho, se alojan viajeros desconocidos que pasan por el lugar.

Sintetizada así la trama podemos señalar que el rito de la iniciación comienza con el transplante de Lucho, niño ocioso y despreocupado, de la seguridad de su ambiente, a un lugar remoto y aparentemente hostil. El largo y difícil viaje desde Lima a la hacienda norteña via Trujillo le inspira miedo, y sufre de la inconveniencia del soroche. Llegado a un pueblo serrano después de viajar todo el día en camión, Lucho dice que "al descender del camión frente al hotel me desmayé. Más tarde abrí los ojos en una habitación extraña, sucia, con las paredes tapizadas con papel de periódico" (pág. 17). Su inexperiencia se ve mediante: "A pesar de que yo nunca había montado caballo hube de hacerlo esta vez, porque prefería arrostrar ese peligro que continuar en esa ciudad que, a la sazón, estaba infestada de moscas, y donde comía tan mal en ese mercado sin manteles, entre gente tosca que bebía y eructaba" (pág. 18). A pesar de este rechazo, Lucho se siente bien al contacto con la naturaleza y el aire puro y piensa que lejos ya queda su "enfermiza y pálida vida de ciudadano" (pág. 18). En el viaje Lucho y su tío pasan por un caserío desolado, lugar donde murió su abuelo a manos de un asesino: "Pensaba en mi abuelo encontrado al alba, azul y frío sobre su sábana roja" (pág. 20), pensamiento que le infunde terror. Al llegar a la hacienda conoce a sus primos y, siendo uno de ellos su prima, Leticia, tuvo que besarla; indignado, Lucho recuerda que "en mi vida había besado a una mujer y me fastidiaban todas las demostraciones de afecto" (pág. 21). El narrador concluye que "en San Gabriel había demasiado

espacio para la pequeñez de mis reflejos urbanos" (pág. 21). Allí "vivía derramado, extrañamente confundido con la dimensión de la tierra" (pág. 21). No obstante la inocencia que emana de Lucho y el miedo que lo posee, el rito de la iniciación ya empieza a operar en el nivel existencial cuando, en viaje a la hacienda, siente algo en el fondo de su ser:

Subíamos otra quebrada. Una espesa cortina de agua nos cegaba. Felipe había perdido el buen humor y cabalgaba pensativo, la barbilla incrustada en el pecho. Fue en ese momento cuando sentí una sensación extraña: la de estar recorriendo un camino ya conocido. Los parajes tenían para mí un lenguaje secreto. No podía prever ningún accidente, ningún recodo del camino, pero una vez propuestos a mi vista los asumía con familiaridad y sentía la turbación de un reencuentro. (pág. 19)

La mayor parte de la novela después del viaje se dedica a la presentación de los problemas que existen en la hacienda y los descubrimientos que hace Lucho, a pesar de su ingenua perspectiva. La narración presenta acontecimientos que Lucho no entiende como, por ejemplo, el tratamiento que reciben los indios de los dueños en la hacienda. Podemos ver cómo su perspectiva cambia poco a poco al cumplirse el proceso de la iniciación, mediante su extraña relación con Leticia. La atracción que inicialmente siente por ella, se torna en un sentimiento ambiguo debido al carácter caprichoso y extraño de ella. Su curiosidad de saber cómo es Leticia surge de la manera extraña en que ella se comporta, lo que inquieta mucho al joven. Cuando se inicia el noviazgo

de ella con otro, Lucho dice que "sentía la necesidad de forjarme un plan de acción. Nunca había visto a Leticia tan esbelta, tan dueña de su papel ... " (pág. 78); no obstante, se da cuenta de que es caprichosa y fatalista.

Casi al término del año que Lucho pasa en la hacienda Leticia pide a su padre que la envíe a Santiago y como resultado de este viaje se revela el secreto embarazo de Leticia que termina abruptamente en aborto a causa del viaje a caballo. Al conocer lo que sucede a Leticia, Lucho se ve otra vez acosado por sentimientos contradictorios y confusos. Aunque en la hacienda él ignora lo que está sucediendo a su prima, su fina sensibilidad le hace percibir un cambio en la joven: "Leticia, mientras tanto, fue adquiriendo a través de una lenta y sucesiva gradación de gestos una expresión de estupor, de absoluta extrañeza frente a la vida" (pág. 170). Cuando en Santiago a pedido de su tío, se dirige a ver a Leticia en su lecho de enferma, el ambiente de la casa le produce sensaciones paradójicas que captan la esencia de su quimérica relación con su prima; hay indicios de un descubrimiento o revelación cuando describe su entrada a

la sala que estaba a oscuras, con su olor a humedad y a polilla muerta. En el umbral me detuve y no me atreví a entrar. Estaba seguro de que me bastaría ingresar en ese brumoso dormitorio para caer nuevamente en el círculo de Leticia, en su extraño mundo lleno de mentiras y artificios, de abluciones y de juegos, que ahora me parecía juegos sangrantes. (pág. 176)

La relación entre Lucho y Leticia sirve como base del proceso, pero son las diferentes experiencias que Lucho vive en San Gabriel las que completan la iniciación. Al bajar de la sierra en ómnibus, rumbo a la costa, Lucho recuerda que "tenía la impresión de que algo mío había quedado allí perdido para siempre, un estilo de vida, tal vez, o un destino, al cual había renunciado para llevar y conservar más puramente mi testimonio" (pág. 176). Esta impresión nos sugiere que la iniciación es una función vital en el subconsciente del hombre. Mircea Eliade opina que el deseo de leer y participar en el desarrollo de este tema se hace vigente en la literatura por la presencia del tema en los sueños y la imaginación del hombre contemporáneo.⁹

Al leer Crónica de San Gabriel, experimentamos el proceso a través del cual pasa Lucho; participamos con él en la iniciación, es decir, la serie de pruebas, cuyo resultado es la afirmación de sí mismo. A través del encuentro con Leticia, Lucho se da cuenta de la imposibilidad de la vida de ella y todo lo que ella representa; pues, al morir--en forma simbólica--algo como una esperanza o un ideal dentro de él, empieza el renacimiento de otro modo de vivir o manera de ver el mundo. Y así termina la novela: "Entonces ya no pensé en otra cosa que en el mar, en sus vastas playas desiertas que las aguas mordían a dentelladas lentas y espumosas" (pág. 177). El concepto de renacimiento está representado por el mar y su personificación como elemento vital y regenerador.¹⁰

Como dijimos, el cambio en Lucho se produce en un nivel vital y existencial que se hace necesario para todo ser humano, si ve en la vida un proceso de lucha, o una especie de péndulo--entre pérdida y reconquista,

entre muerte y renacimiento--, cuyo efecto produce un modo de ser que está libre de la acción corrosiva del Tiempo.¹¹

Aparte del tema de la iniciación, hay otro que se destaca cuando se habla de Crónica de San Gabriel. Nos referimos al conflicto tradicional entre la ciudad y el campo, motivo que está lejos de desaparecer de la novela latinoamericana. En el Perú este conflicto se hace evidente entre la costa y la sierra aunque Lucho, viajando por la sierra, dice que "a cada paso me sentía capturado por la violencia de la sierra" (pág. 15). Mientras vive en la sierra, Lucho adquiere otra visión del concepto tradicional del hombre de la ciudad que cree en la fuerza rejuvenecedora del sector rural. Éste experimenta la desmitificación de la creencia del hombre contemporáneo hostiado de lo impersonal de la ciudad; cree que en el campo puede rejuvenecer o ponerse en contacto directo con los valores básicos del hombre. Descubre que la realidad del ambiente serrano puede producir enajenación y pesimismo, lo que a su vez puede resultar en falsedad y violencia. Viendo la novela desde el punto de vista de análisis social, se desarrolla un hilo temático que fija en términos simbólicos el derrumbamiento de una clase social que se basa en una larga herencia tradicional iniciada por el criollo. Se degenera la antigua familia que había edificado la hacienda y que llegó a ejercer mucho poder durante largo tiempo. Pisados y violentados los valores morales de la familia, que todavía es importante aunque en evidente decadencia, ésta se reduce a un grupo de gente económicamente arruinado y cuyos miembros llegan en su aislamiento y degeneración moral al incesto.

Para Alberto Escobar, el factor más dinámico de la novela de Ribeyro es una relación tenebrosa entre la realidad y la apariencia.¹² Como estrato de apariencia de la realidad, surge el concepto de la hacienda como núcleo de la organización social, y el aparente significado e importancia que su buen funcionamiento tiene para la familia. Pero Escobar explica que las flaquezas de los habitantes de San Gabriel y la fuerza de sus pasiones contra los que no podían "ni la virtud ni el heroísmo" eran demasiado fuertes (pág. 16). Reconociendo esta oposición entre la realidad y la apariencia en el nivel desmitificador del tema (ciudad-campo), creemos que el modo de vitalizarla se hace importante al estudiar el empleo del proceso de la iniciación, y otros factores dinámicos como el punto de vista y el simbolismo sencillo.

La llamada "apariencia" de una vida sana en la sierra posiblemente opera en un nivel subconsciente del protagonista. Este concepto, sin duda, sociológicamente bien aplicado, podría ser la base de una concepción ideal que tiene el protagonista en cuanto al ambiente nuevo donde vive por un año. Refiriéndonos a los recursos que emplea su tío Felipe para persuadirle a ir a la hacienda con él, Lucho dice que "me entretuvo durante algunos días hablándome de la hacienda de la cual era administrador, de su aire puro, de la leche bebida a la sombra de las vacas. Como su discurso no me conmovía, resolvió ejercitar sus derechos de tutela y de un día para otro anunció nuestro viaje" (pág. 15). Lo interesante resulta ser la presentación del tema, mediante el empleo, en parte, del patrón de la iniciación que, como vemos en la cita, dramatiza y humaniza el proceso por el cual pasa Lucho. La realidad de la vida en la hacienda serrana, tal como lo explica el profesor

Escobar, se hace vital y vigente para nosotros cuando, envuelto ya en muchos problemas e intrigas en la hacienda, el narrador dice que "la vida en San Gabriel comenzó a mostrármese bajo una luz diferente. Lo que yo tomaba por libre francachela y amor al desorden, eran los signos de una tensión doméstica secreta y renovada" (pág. 34). El paso final, entonces, se aprecia cuando Lucho deja algo de sí mismo allí en la sierra, sensación que se hace sentir cuando hace el viaje de regreso a la costa.

El sutil manejo del punto de vista en Crónica de San Gabriel ayuda a dinamizar el tema principal. Narrando en primera persona, Lucho, quien cumple 16 años en el transcurso de la novela, presenta su historia desde una posición que comunica inocencia; mientras se vale de un tono irónico para lograr este efecto, hay otra posición que comunica los sentimientos de un narrador maduro, el que comenta los descubrimientos de Lucho, el adolescente. Un ejemplo de la ironía que se emplea para encarnar la inocencia del joven, un factor importante para la humanización del tema, surge cuando, alojados Felipe y Lucho en un hotel en Trujillo, rumbo a la sierra, Felipe le manda fuera del cuarto regalándole dinero: "Cuando descendí las escaleras observé que en la calzada había una mujer que miraba con insistencia las ventanas altas del edificio. Al llegar a la esquina volví la cabeza: la mujer atravesaba la calle y penetraba en el hotel" (pág. 16). Cuando Felipe, la ropa desordenada, regresa al hotel a la medianoche, aconseja a Lucho acerca de la honestidad y el fondo corrompido de la mujer. Al día siguiente, después de que Felipe le habla de sus aventuras como

joven, Lucho dice que "yo lo admiraba profundamente y veía en él un ejemplo digno de imitarse" (pág. 17).

Avanzando el viaje hacia la sierra, llegan a un caserío donde Felipe desaparece momentáneamente en una casa de la que luego aparece abrazado por un niño. Felipe le pregunta a Lucho si sabe de quién es el niño: "Mi hijo!--añadió Felipe, echándose a reír" (pág. 19). No es necesario advertir al lector la sensación de perturbación que siente Lucho, porque la ironía que se produce aquí surge del estado de inocencia de Lucho que ya se estableció al expresar la admiración que siente por Felipe. El tono de ironía ligera, que es como tomar el pelo al joven, se vuelve cáustica, y echa luz sobre la crudeza de la realidad cuando, estando ya un tiempo en la hacienda, piensa que

las bromas de Felipe me resultaban cada vez más desalentadoras. Yo admiraba su generosidad, su coraje, pero no le perdonaba el tono mordaz, el poco respeto que mostraba por los sentimientos ajenos. Las palabras amor, mujer, hogar, religión--que eran para mí palabras enormes--tomaban siempre en sus labios un tonillo despreciativo que las volvía ridículas. (pág. 42)

Percibimos, entonces, la sensibilidad del protagonista cuando comenta que "mucho más peligrosos me parecía en ese momento Felipe y su grosera pasión por las mujeres o Leonardo y su afán de lucrar con el tungsteno" (pág. 43). Se tuercen así los aspectos irónicos mientras Lucho va descubriendo ciertos valores de la gente.

Hay otras ironías más amplias que se desarrollan a través de la novela que no sólo producen la revelación y aún la confirmación de una vida diferente, etapa final del proceso de la iniciación en Lucho, sino incluyen al lector, haciéndole participar en la acción con el protagonista. Nos referimos al hecho de que sentimos con Lucho el desarrollo de sus sentimientos amorosos y deseos de poseer a Leticia durante su estadía en la hacienda. Los dos dan un paseo por el río y se besan y cuando ella no dice nada, Lucho piensa que "la posibilidad de compartir un secreto con ella me pareció ya una primera conquista" (pág. 50). Cuando Lucho, Leticia y su novio pasan una noche en una cabaña cerca de una mina, Lucho siente "un aroma sutil, donde se confundía la exhalación de las ropas femeninas, los misterios del sexo. ... Antes de dormir pensé que para acercarme a Leticia hubiera tenido que pasar sobre el cuerpo de Tuset. Aquello, en las circunstancias, parecía algo más que una simple metáfora" (pág. 177). La ironía que está detrás de todo eso es que Leticia continuaba su coqueteo con Lucho a pesar de posiblemente haberse ya entregado a otro hombre, hecho que se comprueba al final de la novela cuando debido al aborto se descubre la verdad de la situación de la chica. Crónica de San Gabriel está estructurada de tal manera que no hay suficientes detalles para precisar quién es responsable del embarazo de Leticia o en qué circunstancia se produce. La abrupta revelación de la situación de la chica produce un efecto de inquietud en el lector y profunda consternación en Lucho. El percibe a través de la acumulación de referencias a las actitudes extrañas de Leticia y Felipe que ellos

forman el núcleo del suspenso. Como elemento dinámico, el suspenso nos vitaliza la experiencia de Lucho, ya que somos guiados por las sensaciones y observaciones que Lucho plantea. Las observaciones que hace Lucho referentes a los cambios en el comportamiento de la gente demuestran al lector el cambio que se opera en el protagonista mismo a lo largo de la novela.

Notamos otra experiencia que surge del punto de vista cuando aparece en la novela un tiempo presente para subrayar momentos de cierta iluminación, descubrimiento o emoción. Se distingue una diferencia temporal entre la época de la acción y de la narración. Lucho, el narrador, se ve obligado a resumir en forma estética las sensaciones que experimenta Lucho, el protagonista. Por ejemplo, después de vivir un tiempo en San Gabriel y darse cuenta de la naturaleza de las relaciones entre los peones y los dueños de la hacienda, Lucho se entera de que los hacendados culpan y ponen preso a un cholo por la misteriosa muerte del joven ingeniero que se alojó en la hacienda. Siente que la acusación es injusta y esta idea le turba mucho; pues, "pasaron tres semanas. Yo las recuerdo como las más recogidas, las más caviladas de mi residencia en San Gabriel. Los incidentes anteriores habían dejado su larva y mi corazón comenzaba a pudrirse" (pág. 61). Valiéndose del tiempo presente para revelar este sentimiento, recogido en la metáfora larva-pudrimiento, se subraya el momento como una clave en el desarrollo del tema.

Otro momento de suma importancia se relaciona con la decisión de dejar a Leticia e ir a la mina. El narrador dice que "recuerdo que

en un momento del viaje estuve a punto de desistir" (pág. 68). Este momento es importante porque la actitud de Leticia en la escena anterior a la partida de Lucho para la mina sugiere que ella presentía lo que sucedería al ausentarse Lucho de la hacienda. Fijémonos en el siguiente trozo de narración y observamos cómo de una manera implícita, Felipe parece surgir como un cómplice en los acontecimientos posteriores referentes al embarazo de Leticia:

--No debes irte a la mina--dijo, cogiéndome la otra mano.

Quedé un momento desconcertado, no sabiendo si se trataba de una orden o de una súplica, pero luego, obedeciendo a un impulso ingobernable, la tomé por la cintura y la oprimí con tanta fuerza que su talle pareció quebrarse entre mis manos. De su garganta salía un gemido. Tuve la impresión de que estaba llorando.

--No quiero quedarme sola--murmuró, golpeándome el pecho con los puños cerrados.

No supe qué decir. La besé en los cabellos, en las sienes, cuando, de improviso, se encendió la luz en el compartimiento de Felipe. Leticia se apartó de mí y se retiró con presteza. Debí cruzarse con Felipe, porque éste apareció en el umbral y quedó mirándome, con una expresión cómica, mientras ensayaba un silbido.

--¿Listo para el viaje?--preguntó. (págs. 67-68)

Con la referencia al primer elemento que se vale del punto de vista inocente del joven, creando así la ironía, advertimos también otro recurso relacionado con el punto de vista, los elementos sensoriales, principalmente las evocaciones olfativas, proceso psíquico que nos hace pensar en las obras de Marcel Proust, que abren senderos de las sensaciones físicas de Lucho desde las cuales surge una gama de acontecimientos ilógicos e inconexos, todos narrados desde una perspectiva subjetiva. Las evocaciones olfativas son señales de un elemento importante para el dinamismo de la novela; se trata del impulso poético que guía al narrador y resulta en la creación de una novela en la cual operan diversos tonos, además del irónico. Recurre al empleo de la sinestesia en el primer párrafo de la novela, por ejemplo, para comunicar una sensación cuyo tono no sólo recalca la subjetividad de la narración sino también fija una perspectiva de la realidad cuya retrospectividad abarca tanto la nostalgia en contraste con el pavor, como cierto sentido de apreciación con el respeto: "Pero Trujillo olía a otra cosa. Era un olor amarillo, en todo caso, un olor que tenía algo que ver con las yemas de huevo, los helados imperial o ese sol ambarino que penetraba los objetos" (pág. 15).

El uso de estos recursos sirve también para vitalizar el tema y, como modo de caracterización, revelar a un joven sensible y capaz de descubrir la realidad en una perspectiva original. Esta percepción se refleja en las descripciones que hace de diferentes personas en la hacienda. Al encontrarse con una vieja, la abuela de su tío, Lucho dice que "sus labios se crisparon en una mueca dulce y agitó repetidas

veces la cabeza para dar a entender que lo había reconocido. Sus ojos, en cambio, hundidos entre sus párpados rojos, eran viscosos y redondos, como una uva pelada. --Está ciega--me dijo Jacinto, bajando la voz" (págs. 43-44). Otras veces tales descripciones sintetizan una realidad difícil de explicar en otros términos: "En esos días habían llegado nuevos huéspedes a la hacienda. Entre otros, dos hacendados que viajaban hacia el interior y el gobernador de Cachicacán. Este era un indio de pura estirpe, pero con un barniz criollo que lo hacía pintoresco" (pág. 65). Estas descripciones revelan la percepción sutil del protagonista y el ingenio del narrador para comunicarla.

El desarrollo del tema es impulsado por un sencillo sistema de símbolos que se emplean en la narración cuyo efecto es el de dramatizar la acción, producir tensión o encarnar algún sentimiento. Al iniciar el viaje hacia la sierra, donde Lucho simbólicamente deja la civilización para internarse en un medio primitivo, siente miedo; pequeños detalles, como los cuartos sucios en el hotel, en los cuales las paredes estaban tapizadas con papel de periódico, y la observación de que Felipe se deja crecer la barba.

El día que cumple 16 años Lucho se encuentra de patrón, controlando la mina en una región desolada. En compañía del "sordo" esa misma noche, Lucho bebe una botella de aguardiente y se emborracha. Durante los siguientes días Lucho nota que los peones de la mina le cobran confianza, bromeando y cambiando palabras quechuas por españolas, "como quien cambia juguetes o prendas de amistad" (pág. 74). Podemos

interpretar esa noche de su cumpleaños, cuando Lucho siente el efecto del alcohol, como una especie de bautizo o indicio de que el joven está en proceso de cambio. Aunque se desarrolla ampliamente un subtema alrededor del concepto del machismo en Crónica de San Gabriel, señalamos como motivo simbólico lo que representan las manos, para Leticia, al hacer distinción entre lo macho y lo afeminado:

--¿Por qué tiembles? --preguntó. Con sus finas yemas me acariciaba los dedos--. Tienes una mano pequeña, una mano de mujer. Es casi como la mía. ¿Tú has visto las manos de mi papá o de Tuset? Son manos grandes, rojas, llenas de pelos. Son manos que han trabajado. Las tuyas, en cambio, parece que las hubieras tenido escondidas y las guardaras no sé para qué. ... " (págs. 112-13)

El modo de presentar este tema y su persistencia a través de la novela recalcan la importancia del mito del machismo en el reducido ambiente de la hacienda donde los hombres vuelven condescendientes y las mujeres se hacen resignadas. Felipe, cínico e hipócrita, aconsejando a Lucho, le dice que no crea "nunca en la honestidad de las mujeres. ¿Sabes que no hay mujer honrada sino mal seducida? Todas, óyelo bien, todas son en el fondo igualmente corrompidas" (pág. 17).

La atracción de Crónica de San Gabriel se debe en parte a que al lector común le seduce la perspectiva inocente del protagonista, combinada con la creación picaresca del narrador, del ambiente provinciano que produce un poco de nostalgia en todos. Dado que lo picaresco implica

un poco de cinismo, se crea a veces un tono paradójico en la novela. Creemos, por lo tanto, que la novela comunica valores universales que se hacen presentes mediante el tema de la iniciación y su consecuente vitalización por medio del punto de vista, los elementos de estructura y de caracterización y los valores metafóricos, los cuales ayudan a crear ironía, suspenso, dramatización del tema y visiones nuevas de la realidad. Se presenta una visión que parte de un modo de sugerir en vez de decir. Se crea, por tanto, un mundo de realidades verosímiles en las que el microcosmos de la vida serrana en una hacienda comunica valores tanto positivos como negativos del ser humano. Esta novela, la primera de Julio Ramón Ribeyro, logra comunicar un tema vigente que parte de la creación de los elementos que dan la perspectiva de un joven sobre su herencia, a la vez que consideraciones universales que reajustan algunos valores míticos y el modo de ser desde una perspectiva existencial.

Los temas de la iniciación y la desmitificación de una creencia popular son también el enfoque principal de otra novela peruana, El retoño, que fue publicada por Julián Huanay en el año 1950. La trama se basa en un viaje que realiza un niño de doce años, Juanito Rumi, desde su pueblo nativo ubicado en el seno de los Andes a la capital del Perú, Lima. Siendo una novela de iniciación, el viaje que hace Juanito ensancha su conocimiento del mundo a cada paso. La alegría, la angustia, el miedo y el dolor que experimenta el niño a lo largo

del viejo marcan un proceso de maduración, parte principal de la experiencia de la novela.

Como lectores ampliamos nuestro conocimiento de la vida de la gente pobre que trabaja para subsistir día a día. Se describen los lugares donde vive y trabaja el niño, así como las enfermedades que sufre. Aunque El retoño es una novela que trata de la pobreza, no resulta ser una de pura crítica social.¹³ Nos damos cuenta de la miseria en que vive la gente, pero el punto de vista de la novela evade el tono arbitrario de la crítica social y crea una obra llena de ternura. La historia de Juanito es relatada por él mismo en forma de evocación, de modo que la narración de primera persona es dada principalmente por Juan, hombre ya maduro, al revivir una serie de acontecimientos que le sucedieron cuando era un niño desvalido.

El valor principal de este punto de vista reside en que Juanito comunica una ilusión que motiva el proceso de iniciación y da cuerpo al deseo de realizar un sueño. Como un mito que afecta la psicología de muchísimos peruanos, Juanito, habiéndose llenado de cuentos e historias maravillosas de la vida limeña, concibe la idea de ir a la capital en busca de una vida mejor. El narrador capta la fascinación de los niños serranos al escuchar los relatos sobre Lima y Callao donde había "buques grandezos del tamaño de cinco cuerdas" (pág. 13). Con sencillez, característica del estilo de la novela, Juan dice "la ilusión de conocer Lima ocupaba todos mis pensamientos" (pág. 13). Aunque en su viaje pasa por lugares hostiles, trabajos demasiado difíciles para él y enfermedades que casi le matan, llegar a la capital es toda su preocupación.

El narrador ofrece relatos de momentos claves para los acontecimientos, pero pintados a grandes trazos; de modo que la narración se vitaliza cuando seguimos los sentimientos del niño:

La noche que decidí escaparme estaba nervioso y no pude dormir. Daba vueltas intranquilo en la cama. Tenía miedo y angustia. En la oscuridad no podía distinguir a la tía Conce que dormía en el otro extremo de la única habitación que tenía mi casa. Sólo escuchaba su respiración acompasada. Me daba pena abandonarla, pero también ansiaba conocer Lima. Me deleitaba pensando en el asombro y envidia que iba a causar mi viaje entre los muchachos de la aldea. ¿Acaso ya no había intentado fugar Esteban Porras? Y si él había fracasado fue porque su padre tenía un buen caballo y le dio alcance. ¿Pero a mí, a Juanito Rumi, quién podría tener interés en hacerme regresar? Nadie. La tía Conce se daría cuenta de mi fuga sólo al amanecer. Y aun así, creería que me había ido, como muchas veces lo hacía, a caminar por la campiña, honda en mano, cazando pajarillos. Entonces, ¿por qué vacilar? Todos estos pensamientos me conturbaban aquella noche. (págs. 14-15)

El tono sencillo y la sensación de vacilación que emanan de este pasaje subrayan el valor humano, de emoción y amplitud universal para el lector, al mismo tiempo que nos introduce dentro del conflicto. Envuelto luego en problemas serios como la falta de comida y lugar donde descansar, experimentamos la desolación de Juanito: "No sabía a dónde

ir y no tenía por quién preguntar. En ese instante recordé la tranquila y lejana aldea donde nací. Me invadió una tremenda angustia y el llanto me brotó incontenible. A esa hora, la lluvia comenzó a caer silenciosamente" (pág. 21).

Juanito consigue varios tipos de trabajo y aprende que hay gente caritativa como aprovechadora. Salvado de sus primeros apuros por un hombre que le da lugar para dormir y le aconseja qué hacer, Juanito busca trabajo como cargador de maletas; el amigo le dice que "seguro vas a ver allá a los otros muchachos que han estado buscando trabajo, y te fijas lo que hacen. Pero tienes que ser muy vivo, sino te friegas" (pág. 25). Aprende a medias diferentes formas de ganar algún dinero y subsistir. Cuando tiene que mentir a un "brequero" de tren para que lo lleve escondido dentro de un vagón hasta una mina donde espera ganar dinero para poder ir a Lima, Juanito dice que "me quedé desconcertado. El miedo que ya sentía se acentuó y, sin quererlo ni pensarlo, me puse a llorar. Sentí un tremendo arrebató en la cara, y las orejas me ardieron como castigadas por manojos de ortigas" (pág. 42). A pesar de los obstáculos que encuentran a su paso y de las advertencias de algunas personas, Juanito no abandona su ilusión de llegar a Lima. Hablando con un panadero que encuentra en un pueblo, éste le dice: " ... muchacho loco, carajo! Tú no sabes lo que es Lima, por eso te vas. Yo soy de allá, ¿sabes? Yo me fregué allá y por eso vine. Por experiencia te digo: mejor estás en tu pueblo" (pág. 49).

En otra ocasión, derrotado por lo arduo del trabajo en la mina, Juan nos dice que "me sentía el ser más desdichado. ¿Para qué saldría

de mi pueblo estando bien allá? ¿Por qué no me quedé en Oroya?
Esas eran las reflexiones que taladraban el cerebro" (pág. 64);
pero así y todo Juan persiste en la idea de llegar a Lima.

Luego de convencer a un chofer de ómnibus para que le lleve
a Lima, Juanito descubre que éste lo ha negociado como esclavo al
aceptar plata de un contratista a cambio de que el chico trabaje en
una hacienda en la costa. Rumbo a la hacienda, nos dice Juan que "una
tremenda angustia me invadió otra vez. Yo que había soñado estar en
Lima, sólo había logrado pasar por ella de noche" (pág. 87). Cuando
se enferma los de la hacienda le llevan a un hospital en Lima donde
luego de una larga espera le dicen que tiene anemia. Al salir encuentra
que sus compañeros lo han abandonado:

Me encontraba solo ante la ciudad de mis ensueños.

¿Volverían los peones a buscarme? ¿Cuánto costaría el tónico?

Y si no regresaban los peones y el camión, ¿a dónde iría?

.

Tenía hambre. Tenía miedo a la gran ciudad desconocida que
se alzaba frente a mí.

Así con muchas dudas y grandes temores, me quedé, de pie,
en el umbral de la puerta del Hospital Dos de Mayo. (pág. 107)

Las líneas arriba citadas terminan la novela. En un nivel,
el chico logró su meta al llegar a Lima. Lo que se destaca, realizada
su ilusión, es el choque con la realidad que siente el protagonista,
lo que resulta irónico para el lector. Experimenta angustia y miedo

constantemente, desde el momento en que decide huir de su casa. Pero al final sentimos que ya duda mucho de la seguridad que prometía Lima en sus sueños. Según el proceso de iniciación, se revela a Juanito desamparado lo que en un nivel existencial transforma su relación con la realidad. La imagen del niño, de pie, en el umbral de la puerta de un hospital grande en Lima, comunica la idea de que está entre dos vidas, una ya acabada de ilusiones fracasadas que en cierta forma le ha preparado para aceptar la realidad y consecuentemente adaptarse a ella en la vida que le espera en la capital. El título de la novela, El retoño, comunica este concepto de renacimiento.

A diferencia de la experiencia en Crónica de San Gabriel, la iniciación como proceso de descubrimiento de la realidad desde un punto de vista existencial se da en forma implícita; es decir, la sencillez de la narración sirve para comunicar lo exacerbado de la realidad que frustra a Juanito. Sin el empleo de ironía como en Crónica de San Gabriel, la novela de Juliañ Huanay enfoca en los obstáculos que tiene que vencer Juanito para lograr su meta. Sentimos que la acumulación de experiencias que vive el niño le hacen dudar de su ilusión. Se da como experiencia la creación del sentimiento que le aflige al final. El estilo sencillo sirve para fijar que es una serie de obstáculos y no una serie de complejos psicológicos e interpretaciones los que le ponen en una posición de duda y angustia. Dicho de otro modo, la experiencia de El retoño se da mediante la angustia que siente Juanito cuyo efecto le lleva implícitamente a una revelación de la realidad, aunque todavía no la entiende. En Crónica de San Gabriel la experiencia

surge más bien a través de un lento proceso de descubrimiento y culmina con el rechazo de un sistema de valores. Las dos novelas, sin embargo, logran comunicar el proceso de iniciación que experimentan sus protagonistas adolescentes: un indio de 12 años en El retoño y un criollo de 16 años en Crónica de San Gabriel.

Otro elemento narrativo que destaca la diferencia de enfoque entre las dos novelas es el estilo. En El retoño el estilo es extremadamente sencillo y ayuda a mantener en primer plano el proceso de conocimiento de Juanito mientras que la condenación de la pobreza queda tácitamente en el fondo. Los regionalismos, empleados para dar sabor realista, costumbrista y peruano a la novela, se encuentran explicados al pie de la página; por ejemplo, en el caso de los oficios que aprende Juanito, se emplea "pallaqueo" (recoger minerales) y "pañá" (recoger algodón). De modo que, así como Crónica de San Gabriel se vale de elementos de suspenso para dar impulso a la narración, El retoño se vale de toques costumbristas para inyectar vitalidad a la narración.

El diálogo de El retoño es directo y verosímil. Puesto que las descripciones son directas, disminuyen la posibilidad de que el narrador caiga en exclamaciones peyorativas al comentar la crítica social. Sin embargo, mucho de lo que describe son las desventuras y, como tema, la explotación humana que sufre el protagonista. La estructura exterior subraya el estilo sencillo de la novela. Ésta consta de 16 divisiones sin enumeración ni títulos y es lineal. Cada división corresponde a un episodio vivido por Juanito en su esfuerzo

por realizar su sueño. Crónica de San Gabriel se divide en 24 capítulos.¹⁴ Mientras que un estilo regionalista parece destacarse en El retoño, un estilo que se asemeja al de un diario íntimo surge en Crónica de San Gabriel, donde el empleo frecuente de modismos y frases conversacionales de tono popular es frecuente como, por ejemplo, "unos cuyes de chuparse los dedos" (pág. 89). Sin embargo, el contraste más obvio entre los dos estilos estriba en lo simple y regional de El retoño y lo metafórico y subjetivo de Crónica de San Gabriel.

Además del tema de la iniciación, común a las dos novelas, podemos destacar otro, el proceso desmitificador de la idealización del campo por el hombre de la ciudad en el caso de Crónica de San Gabriel y, a la inversa, la creencia del provinciano de que Lima es la respuesta a todas sus ambiciones en el caso de El retoño. Como dijo el panadero, Lima no es un paraíso para un desamparado. La ilusión de Juanito, pues, es común a muchos peruanos--especialmente a los más desamparados. La novela comunica esta desilusión ampliamente pero cobra aun mayor valor al demostrar diferentes facetas del carácter peruano. El mejor ejemplo de este proceso lo encontramos en el panadero. Después de decir a Juanito que Lima era un porquería, empieza a rememorar su vida en la capital. Brota de sus recuerdos una nostalgia que en un plano más amplio, siente casi todo peruano--el deseo de conocer Lima. El narrador describe el estado emocional de éste así: "Había comenzado la conversación lentamente, como arrastrando las palabras, pero, a medida que narraba sus recuerdos de Lima, se iba exaltando y las palabras le salían a borbotones" (pág. 49). En un

nivel aún más amplio, se revela también otra faceta del carácter humano de El retoño; esta es la actitud benévola de mucha gente hacia un niño desamparado, razón por la cual Juanito no padece de hambre o frío.

El retoño nos da otra visión de la realidad peruana. La novela se vale del mismo punto de vista que Crónica de San Gabriel para comunicar una experiencia que también pone en tela de juicio una creencia popular. Es de interés destacar este toque comparativo y a la vez notar la posición opuesta de las novelas ante el tradicional contraste de campo-ciudad, o provincia-Lima en el caso de estas dos novelas.

A mediados de la década de los años 50 se publica Los Ingar (1955), segunda novela de Carlos E. Zavaleta y la que ganó dos premios en el Perú: Premio de Literatura del Cuarto Centenario de la Universidad de San Marcos (1951) y el Premio Nacional "Ricardo Palma" (1952).¹⁵ Esta novela trata de la dispersión de una familia provinciana que por mucho tiempo dominaba económica y políticamente la vida de un pueblo escondido en la sierra peruana. El poder de los Ingar no representa la riqueza fácil o la clase adinerada de los hacendados oligárquicos que poseen mucha tierra mal administrada y viven en Lima, sino la de los que mediante mucho trabajo acumularon terrenos y bienes a través de varias generaciones. Los Ingar tienen pequeños fundos fuera del pueblo, emplean a muchos "cholos", administran un molino, venden grandes

cosechas de papas, y una hija de la familia es maestra de la escuela. En el momento en que se narran los acontecimientos de la novela, la situación de la familia está en un proceso de cambio; y este cambio nos es comunicado mediante el proceso de la iniciación de Llica Ingar, el narrador-protagonista, quien alcanza un estado de revelación y compromiso dentro de 24 horas.

La novela trata de un conflicto entre los Ingar y otras personas que, por envidia y ambición, desean despojarles del poder que tienen en la región. Algunas personas interesadas, las que consiguieron ciertos nombramientos, por ejemplo, mediante la politiquería, tratan de provocar líos a los hijos del difunto señor Ingar para luego enviarles a la cárcel, dejando así solas a las mujeres de la familia, a quienes pueden manipular y despojar de sus bienes. Todos se conocen desde niños en el pequeño pueblo que resulta ser un nido de víboras donde cualquier proceso de justicia es imposible.

Dado el conflicto que trata de la incompatibilidad de los Ingar con el resto del pueblo, la novela también trata de las relaciones personales entre los miembros de esta numerosa familia. El narrador de la novela es Llica. Tiene 15 años y es hermano de Alberto. Capta la presencia física de esta familia al describirla saliendo a la calle en busca de Alberto después de una de sus innumerables riñas provocadas por razones insignificantes: "cuando llegué a casa, un brazo indignado me apartó del camino, y una avalancha, el pueblo que formábamos los Ingar se vació a la calleja" (pág. 12). Una narración hábil y breve capta algo de la apariencia física de los Ingar:

"Y después llegó Alberto, espigado, reflejando la luz de la mañana en los voladizos huesos de su frente, de su barbilla y de sus pómulos. Como él éramos nosotros" (pág. 15).

Las relaciones personales entre los miembros de esta familia implican una tremenda solidaridad entre ellos frente a las amenazas exteriores. Pero, adentrándonos en el tema de las relaciones personales entre los miembros de la familia, vemos el carácter paradójico del ser humano. Existen resentimientos entre ellos, que, a pesar de su fuerte unión como clan frente a la amenaza exterior, no pueden evitar que surjan dentro del seno familiar. El odio, la envidia y los celos están minando lentamente la unidad de la familia.

Los Ingar, como novela, se salva de ser un simple comentario social mediante un elemento dinámico que se halla en el manejo del punto de vista. Los acontecimientos son narrados en primera persona por Llica. La narración empieza in medias res, y el conflicto cobra vida a través de la anticipación de la acción que Llica siente, efecto que se lleva a cabo con el empleo de la letra en bastardilla como pensamientos. Los acontecimientos que él anticipa y lo que realmente ocurre crean un contraste, cuyo efecto resulta en la creación de tensión, no sólo en cuanto al desarrollo del conflicto sino también del rito de la iniciación.

El conflicto entre la realidad del mundo exterior y el proceso de su asimilación por Llica, forman la base de la iniciación. Como la narración ocupa un espacio temporal de 24 horas, dicha revelación es acelerada y culmina con la decisión que toma Llica de huir. Por otra

razón aún nos parece que, a pesar de este breve espacio de tiempo en la novela, el tema referente a la maduración del joven protagonista domina al tema social. Hay un lento cambio en cuanto a la posición del protagonista en la realidad. Existe una creciente participación del narrador en el conflicto que a la vez sirve como indicio de la inevitable caída de la familia. Se mueve desde una posición de observador, a comentador de los acontecimientos y desde la posición de un niño frustrado, a una de plena participación debido a que le culpan de haber matado a un hombre. En el último capítulo lo llevan preso a la capital de la provincia. Lejos de ser el jovencito que no entendía al principio de aquel día por qué su hermano casi mata a un hombre al pelearse en la calle, Llica, dándose cuenta de las intenciones de los perseguidores, trata de escapar. La novela termina en el momento en que, al huir a caballo, una bala le alcanza por detrás. Para Llica la única manera de evitar que asesten el golpe final a su familia, encarcelándole injustamente, es la huida, y decide hacerlo, lo que demuestra que en el transcurso de los acontecimientos había madurado.

Otro elemento narrativo que se emplea para recalcar el cambio en Llica que resulta en su anticipación y creciente participación en la acción es un lento cambio en el estilo de la novela, aunque hay cierta uniformidad por el tono subjetivo y personal que resulta del estilo. Al principio se emplean imágenes que corresponden al punto de vista de una persona del lugar; y así empieza la novela:

Corrí a la calleja sólo para ver las manos, los puños de Alberto. No hacía diez segundos que lo había visto salir

endemoniado por el zaguán y abrir de un puntapié el portón.

Así solía ser él.

Una vez afuera, en un santiamén, posé los ojos en el mundo empedrado y en las casonas de adobes y tejados. Y después lo vi. Estaba en medio de la calleja, apenas con un pie en el suelo como si fuese un pájaro. Así, así era él. Como gallo que, vanidoso, esponjadas la cresta y las plumas, hundiera con una pata su navajazo al enemigo, así lo vi riñendo con alguien. ¡A coger su mano derecha! ¡Su mano derecha! (pág. 9)

El narrador emplea al principio un lenguaje que crea un tono coloquial y regional como podemos ver en la imagen del gallo y lo del santiamén. La narración está salpicada de frases, palabras e imágenes que crean un sabor local y peruano. Llica dice en alguna parte que "me zafé del poncho y volví a cubrirme la cabeza; y todo en un santiamén como hacen los indios" (pág. 11). Emplea palabras como "llanques" (sandalias) y "chompa" (suéter), y emplea imágenes sencillas, como cuando dice que "inquieta como un animal herido, mi madre se revolvía" (págs. 12-13).

Mientras avanza la novela y crece la participación de Llica, percibimos un cambio de tono en el lenguaje. Describiendo a la mujer que amenaza a la familia con quitar el puesto de maestra a la hermana de Llica, el narrador la ve de una manera grotesca y se vale de objetos del lugar para describirla: "Entonces la voz de la mujer alzó

de nuevo. Desde aquí parecía un bulto, un saco de papas, los pechos gigantes, subidos al cuello, la bola de vientre que alzaba sus pechos y los pliegues de las polleras encima del vientre" (pág. 87).

Al final de la novela cuando Llica huye y lo hieren, nos describe una gama de sensaciones, valiéndose de una técnica metafórica para comunicar sus sentimientos. Debido a las emociones descritas, se crea un tono de mayor subjetividad:

Me estremecí de parte a parte. En vez de una bala, esa parecía una aguja que en medio de mi carne se hinchaba hasta el grueso de una serpiente. Y después, todo para mí fue como segado, degollado por un tajo, y las personas de junto al Arco se hicieron apenas muñecos. Supe que no habría otra vez y sentí que todo lo que había sido degollado, era lanzado lejos, como se arroja con fuerza el agua inútil de un vaso. (pág. 120)

El cambio en el estilo que apreciamos desde el principio donde vemos a su hermano como un gallo vanidoso hasta el fin donde sentimos la fuerza del disparo, evidencia no sólo lo dinámico del tema de la iniciación sino también de un excelente modo de caracterización del protagonista. A diferencia del tono subjetivo que probamos en la novela, el diálogo en cambio es directo; el contraste producido ayuda a crear tensión al subrayar, por ejemplo, cómo las relaciones humanas entre la gente del pueblo están subordinadas al egoísmo, la vanidad, la envidia y los celos. Cuando llevan preso a otro hermano de la familia de los Ingar, éste exclama: "¿Qué he hecho?--rugió--. ¿Por qué han de

llevarme?--. Eres un Ingar: eso es todo--dijo Alberto" (pág. 44).

El diálogo entrecortado y duro, es un elemento que recalca la falta de comprensión entre la gente. El diálogo como en las otras novelas ya estudiadas, tiene otra función importante en el desarrollo de esta novela: es el medio por el cual se revela el conflicto.

La estructura, lineal como las de Crónica de San Gabriel y El retoño, facilita seguir los acontecimientos subjetivamente descritos. Como la acción tiene lugar dentro de un día, parece que un efecto circular de los acontecimientos hace resaltar este hecho. Al empezar la novela el narrador está corriendo para ver a su hermano metido en un lío que tiene lugar una mañana. Al terminar la novela, está corriendo a caballo cuando le alcanza la bala, hecho que ocurre en la mañana del día siguiente.

Considerando esta novela al lado de Crónica de San Gabriel, son evidentes las semejanzas entre los temas sobre la progresiva decadencia de dos familias provincianas que, aunque son de diferentes clases sociales, son igualmente poderosas en sus respectivos ambientes. La acción de Crónica de San Gabriel se desarrolla en un año y a través de los ojos de un joven algo ingenuo y foráneo; en Los Ingar todo tiene lugar en 24 horas y un joven del lugar se da cuenta precipitadamente de la situación de su familia en el pueblo. De modo que las dos novelas coinciden en el efecto del tema de la iniciación que sirve para encarnar conflictos de tipo social. El proceso desmitificador que se encuentra en Crónica de San Gabriel y El retoño no se presenta en Los Ingar. De todos modos, y aunque los acontecimientos de Los Ingar ocurren en un

sector rural y aislado, el tratar este conflicto en términos de los vicios humanos da un valor universal a la experiencia de la novela.

La acción en Crónica de San Gabriel se desarrolla de un modo lento, pues Lucho es un buen observador y lo contempla todo (recordemos la introducción de la novela mediante la presentación proustiana de las sensaciones olfativas), sacando así conclusiones. La participación de Llica en Los Ingar progresa a medida que avanza el desarrollo de la novela, efecto que reduce la descripción y destaca la acción. Lucho, foráneo, participa desde la periferie, en tanto que Llica, lo hace desde dentro. Así que la estructura y el estilo de la presentación de la acción son elementos que crean la caracterización de los dos jóvenes. Observamos la reacción de Lucho hacia diferentes situaciones, como el tratamiento de los peones en la hacienda, mediante las sensaciones contradictorias que experimenta mientras Llica no tiene otro recurso que actuar. En cuanto a los elementos que sobresalen en los dos libros, señalamos el sutil manejo de la ironía y el suspenso en Crónica de San Gabriel y la creación de un estilo cambiante en Los Ingar que refleja las variaciones en la acción y en la relación del protagonista con la realidad.

Con la exposición de Crónica de San Gabriel, El retoño y Los Ingar establecemos la fecundidad del tema de la iniciación y el gusto por los motivos peruanos. Estas obras, sin embargo, comunican una experiencia universal mediante el desarrollo del tema de la adolescencia y gracias al empleo eficaz de la ironía, el estilo, la caracterización y el punto

de vista del narrador. Por razones semejantes introducimos otra novela de gran importancia para la novelística peruana de los años 50, Los ríos profundos (1958), de José María Arguedas.

El narrador-protagonista de Los ríos profundos es Ernesto y nos infunde credibilidad al relatar los acontecimientos que le suceden durante la época en que, teniendo 14 años, vive como interno en un colegio de religiosos en Abancay, ciudad provincial en el sur del Perú. El conflicto de la novela se produce cuando Ernesto, quien se había criado entre indios y por eso los respeta sinceramente, enfrenta una realidad estructurada a base de normas hispano-cristianas en la que "los odios no cesaban, se complicaban y se extendían".¹⁶

A través de este enfrentamiento y el proceso de la iniciación, la visión de Ernesto se concretiza a medida que las dos realidades, la que él todavía vive a través de los recuerdos de su infancia con los indios y la que experimenta durante su estancia en Abancay, chocan y rebotan, produciendo, como dice el estimado crítico peruano, Julio Ortega, "una de las motivaciones más ensayadas en la literature peruana: la búsqueda de una imagen para nuestra sociedad multiforme. Ahora con mayor realismo, esta imagen empieza a ser pensada y plasmada por escritores que como Arguedas exploran e incorporan zonas concretas y típicas de nuestra realidad".¹⁷ Un aspecto de esta imagen peruana--de recuerdos y experiencias presentes--es la dicotomía que siente Ernesto entre un mundo ordenado por las fuerzas naturales y otro por las ideas cristianas. A través del tema de la iniciación en Los ríos profundos se produce una visión nueva de la realidad. Según Julio Ortega se crea

una nueva idea del personaje peruano: un mestizaje desde dentro, esto es, una cultura que se particulariza a través de factores y elementos propios que absorben y determinan aún las pautas de herencia hispánica u 'occidentales'. Esta idea es opuesta y mucho más veraz a la concepción tradicional del mestizaje que sólo confería un papel actuante y determinante a las pautas hispánicas tradicionales.¹⁸

A nuestro entender esta particularización de la cultura peruana que comunica la idea de un tipo de mestizaje interior debe manifestarse en Ernesto simultáneamente al comienzo del rito de la iniciación-- su llegada a Cuzco; y se prolonga hasta que deja la escuela en Abancay. Ernesto descubre un mundo de valores que al principio le resultan ambiguos. Puesto que el primer aprendizaje de Ernesto se efectuó dentro de la cultura india, para él lo positivo siempre reside en los elementos que se relacionan con la naturaleza; por el contrario, lo negativo está representado por la tradición hispánica. Entre estas oposiciones existe una región de ambigüedad que produce conflicto y tensión en la vida de Ernesto. La experiencia que vive en términos de la iniciación significa una revelación y, luego, una confirmación de su sospecha en cuanto a cómo está estructurada la sociedad. No diremos que Ernesto pase por un proceso de transformación que pudiera significar aceptación o rechazo completo de tal o cual mundo sino que descubre lo positivo y lo negativo de ciertos valores humanos.

Antes de mostrar cómo se efectúa esta revelación desde el punto de vista personal de Ernesto, trazaremos brevemente los acontecimientos

que señalan y dan cuerpo a la experiencia del protagonista y a la del lector. La novela principia con la entrada de Ernesto y su padre a Cuzco, donde Ernesto conoce al "Viejo", pariente de la familia. Siente el misterio que emana de la antigüedad de la ciudad, abundante en construcciones incaicas. Con su padre, un abogado trotamundos, viaja a Abancay, ciudad donde Ernesto queda interno en un colegio de religiosos, mientras su padre que no encuentra trabajo en esa ciudad se va al interior donde tiene un cliente. En el mundo de la escuela, Ernesto confronta situaciones que son experiencias típicas para cualquier adolescente o lector de la literatura de la juventud. Hay pasajes que revelan su inconformidad con los otros jóvenes, su primer contacto erótico con las mujeres, las rivalidades y peleas entre los estudiantes en la escuela, su sensibilidad lingüística y su incipiente talento literario. Ernesto es distinto a los demás jóvenes; en sus largas caminatas por la ciudad se da cuenta de las diferencias de los barrios y la discriminación contra los indios. Espera con ansiedad los domingos para lanzarse a caminar por el campo, donde recobra cierto sentido de armonía con el mundo.

Las aventuras de la escuela ceden al motín de mujeres de la ciudad que reclaman el repartimiento de sal. Ernesto se rebela contra la prédica de los sacerdotes católicos quienes tratan de apaciguar los ánimos de los revoltosos; porque siente que es una maniobra para controlarlos, en tanto llega una tropa de soldados para sofocar el motín. Se desata una epidemia de tifus, víctima del cual muere una loca que servía en el convento. Ernesto se arriesga a contagiarse de

la enfermedad cuando en un acto de caridad, cruza sobre el pecho los brazos de la mujer recién muerta. Se suspenden las clases debido a la epidemia de tifus--símbolo de la civilización--, y Ernesto es enviado a la hacienda del "Viejo". Al final de la novela encontramos a Ernesto saliendo temprano del convento, a pie, rumbo al campo y a su pasado.

Desde que empieza la narración, el choque entre las dos realidades vigentes, la vida pasada (la indígena) y presente (la hispánica) del protagonista, se hace sentir mediante el simbolismo que destaca no sólo las creencias mágicas de Ernesto, aprendidas en su niñez, sino también la realidad presente e hispánica de la que emana el sufrimiento y el dolor de la humanidad. El mundo empieza siendo armónico, a pesar del sufrimiento, y son las cosas que se relacionan con el pasado indígena las que dan valor mágico y fuerza sobrenatural al mundo. Para Ernesto los muros cuzqueños poseen este valor mágico: "Toqué las piedras con mis manos; según la línea ondulante, imprevisible, como la de los ríos, en que se juntan los bloques de roca. En la oscura calle, en el silencio, el muro parecía vivo; sobre la palma de mis manos llameaba la juntura de las piedras que había tocado" (pág. 22). Esta creencia mágica, venida a su memoria de los cuentos indígenas y su fértil imaginación y simbolizada por las paredes de Cuzco, es herida de pronto por la realidad presente y grosera: "Apareció un hombre por la bocacalle de arriba. Me puse de pie. Enfrente había una alta pared de adobes, semiderruida. Me arrimé a ella. El hombre orinó, en media calle, y después siguió caminando. 'Ha de desaparecer'--

pensé--. No porque orinara sino porque contuvo el paso y parecía que luchaba contra la sombra del muro" (pág. 22).

Advertimos otro símbolo que surge al principio, ejemplo de la imaginación del joven y que concretiza el mencionado contraste, mediante la imagen de un árbol solitario que encuentra en el patio de la casa del "Viejo" en Cuzco. De la oposición entre el árbol (la Naturaleza) y la casa (una obra humana) surge la afinidad de Ernesto por aquel árbol débil e indefenso. Adentrando en la casa, Ernesto dice que al ser llevado al tercer patio sin corredores, "sentí olor a muladar allí. Pero la imagen del muro y el olor a cedrón seguían animándome" (pág. 21). Luego, al dar un paseo por Cuzco, pasa por la plaza y allí ve las iglesias. Se perfila aún mejor la oposición de valores inherentes en Ernesto cuando éste describe la escena:

Ingresamos a la plaza. Los pequeños árboles que habían plantado en el parque, y los arcos, parecían intencionalmente empequeñecidos, ante la catedral y las torres de la iglesia de la compañía. --No habrán podido crecer los árboles--dije--. Frente a la catedral, no han podido. (pág. 25)

La fuerza del pequeño árbol en el patio al convertirse en símbolo se hace evidente cuando Ernesto descubre otra vez la relación árbol-patio:

El patio olía mal, a orines, a aguas podridas. Pero el más desdichado de todos los que vivían allí debía ser el árbol de cedrón. "Si se muriera, si se secara, el patio parecería un infierno", dije en voz baja, "Sin embargo, lo han de matar; lo descascarán". (pág. 32)

Además de fijar la oposición entre dos realidades, mediante la imagen del árbol (muro, pongo) y el patio ("Viejo", iglesia) Ernesto se deja poseer por otros símbolos que contienen la esencia de la misma oposición.

El conflicto interior de Ernesto, como niño que recibe impresiones contradictorias de la realidad, se comunica mediante un simbolismo que podemos atribuir a su visión influenciada por las creencias mágicas de los indios; así su deseo de encontrar lo vital a través de diferentes elementos de la Naturaleza surge mediante la fuerza de su imaginación al encontrar una afinidad sobrenatural entre los ríos y los muros incaicos:

Era estático el muro, pero hervía por todas sus líneas y la superficie era cambiante, como la de los ríos en el verano, que tienen una cima así, hacia el centro caudal, que es la zona temible, la más poderosa. Los indios llaman yawar mayu a esos ríos turbios, porque muestran con el sol un brillo en movimiento, semejante al de la sangre. (pág. 23)

Al contrario, el efecto desgarrador de la campana y el canto de la María Angola en la iglesia católica representan un motivo cristiano, cuyo tañido lento y triste traduce sentimientos de resignación y sufrimiento. El "Viejo", al ser comparado a la estatua del Crucificado en la iglesia mientras reza, representa parte del mundo occidental. Ernesto ve al Cristo y espera que de él broten lágrimas, pero ve al "Viejo", "rezando apresuradamente con su voz metálica" (pág. 36).

Hay una relación también entre el tañer de la campana y la voz del "Viejo". Señalamos que el primer capítulo crea también un elemento de suspenso, porque Ernesto no comprende el odio que siente su padre por el "Viejo".

Los recuerdos de Ernesto giran alrededor de los viajes que hacía con su padre y en los que siempre había muchos ríos que cruzar. Es este pasado idealizado que choca con el presente. Al entrar en Abancay y oír sonar las campanas, lo que se puede interpretar como símbolo de su ingreso al mundo hispano-cristiano, Ernesto siente aprehensión y desconfianza. Un asunto que no deja de impresionar a Ernesto, internado ya en el colegio, es la manera del Padre Director de empezar la prédica sobre la religión y pasar a los temas de la patria y la guerra inevitable con Chile. Seguidamente, Ernesto nos refiere su vida en el internado. Sus experiencias allí son típicas de muchos jóvenes en su misma situación; pero en el caso de Ernesto, sirven para alejarlo aún más de sus compañeros y, en un nivel simbólico, del mundo occidental:

Las paredes, el suelo, las puertas, nuestros vestidos, el cielo de esa hora, tan raro, sin profundidad, como un duro techo de luz dorada; todo parecía contaminado, perdido o iracundo. Ningún pensamiento, ningún recuerdo podía llegar hasta el aislamiento mortal en que durante ese tiempo me separaba del mundo. Yo que sentía tan mío aun lo ajeno ... y llegada la noche, la soledad, mi aislamiento, seguían creciendo. (pág. 79)

En su soledad se acrecienta su amor y casi reverencia por los ríos que para él poseen fuerzas mágicas; identifica su soledad con la de los grandes ríos. Aun su marcha con destino desconocido al final de la novela parece corresponder a la marcha de los ríos.

Ernesto adopta también el trompo para representar un elemento de la realidad que tiene poder mágico; viéndolo girar, Ernesto dice que "el canto del zumbayllu se internaba en el oído, avivaba en la memoria la imagen de los ríos, de los árboles negros que cuelgan en las paredes de los abismos" (pág. 98). Mediante el baile encantador del trompo, Ernesto olvida el odio que se había apoderado de su ser en el ambiente negativo del colegio, e ingresa al pasado que cada día idealiza más. La felicidad conseguida mediante el trompo es transitoria porque seguidamente se ve envuelto en el motín que lo devuelve a la realidad. Impulsado por los recuerdos del pasado, se pone a favor de los campesinos que piden justicia y, al estallar la revuelta, hace causa común con éstos. Como consecuencia es castigado por el Padre Director. Como rechazo a la religión y a lo que el Padre Director representa, rehusa arrodillarse en la misa y quiere huir, pero no sabe adónde. Siendo el acto de huir la última imagen que tenemos de Ernesto al terminar la novela, nos parece importante señalar que la rebelión que siente Ernesto en el momento de recibir la orden del Padre es el resultado de algo negativo que se relaciona con los motivos religiosos cristianos, los que no le ayudan a explicar el motín o sus causas.

Con la llegada de la tropa a causa del motín, la vida en Abancay cambia temporalmente; en la noche la banda militar está en la plaza y

Ernesto se halla "entre confundido, temeroso y feliz. --¿Qué, qué es, pues la gente?--iba preguntándome" (pág. 206). Está confundido porque no entiende los rezos que hace la gente campesina a la Virgen en un momento, y a los poderes mágicos de la Naturaleza en otro; temeroso porque no sabe en qué resultará el conflicto; y feliz por su participación en el motín al lado de los oprimidos. Por otro lado, viendo la procesión de la banda militar y el bullicio que la seguía en la plaza, Ernesto dice que "ya no podía; no pude contagiarme de esa felicidad pura de los inocentes" (pág. 207), insinuando que ha pasado por un cambio y huyendo de la realidad presente, busca cosas que le acerca a la Naturaleza y a su pasado.

Al comprometerse con el motín, Ernesto adquiere una visión nueva de su posición en la vida. Siguen operando los motivos simbólicos, ejemplificados en el entierro del trompo en el patio del colegio, que representa el olvido de una época ingrata en su vida. A diferencia, sin embargo, del motivo árbol-patio que al principio dejaba una sensación algo ambigua en Ernesto, los símbolos o actos simbólicos como el entierro implican conocimiento por parte de Ernesto o, por lo menos, nos comunica la idea de que Ernesto se da cuenta de que él, a pesar de sus ensueños, figura dentro del esquema de las cosas del mundo. La llegada de la epidemia precipita su salida de Abancay. El Padre Director le da instrucciones para llegar a la hacienda del "Viejo", lugar donde Ernesto piensa vivir con los peones.

El último ejemplo simbólico de la oposición entre lo indígena y lo hispánico se da cuando, al final de la novela, Ernesto espera la

hora de salir del colegio para principiar su viaje; la referencia al tiempo nos da el ejemplo: "Estaba despierto cuando el reloj dorado del Padre Director tocó una cristalina marcha europea, una diana que repitió tres veces" (pág. 260). Este símbolo también, al contrario del sentido ambiguo del árbol-patio, implica conocimiento profundo de las cosas, lo mismo que la separación de las cosas entre valores positivos y negativos. Subiendo una cuesta, Ernesto de pronto recuerda al "Viejo". Se aclara el motivo del odio que siente el padre de Ernesto por el "Viejo", el que radica en la posición omnipotente de éste en el mundo y su poder sobre las vidas de muchas personas. Ernesto recuerda en este momento cómo el "Viejo" rezaba aquella vez en Cuzco, y ahora se da cuenta de que "el pongo que permanecía de pie, afuera, en el corredor, podía ser aniquilado si el Viejo daba una orden" (pág. 261).

Participamos en la recreación de la experiencia de Los ríos profundos mediante la temática--la iniciación como proceso de revelación y confirmación--, y la técnica--el simbolismo como elemento que comunica diversos valores humanos y que vitaliza la oposición de realidades en Ernesto. Observamos un cambio lento desde un tono ambiguo al principio, creado por la actitud del narrador, hasta uno de confirmación mediante los valores simbólicos inherentes en los elementos mágicos que el narrador escoge. De este cambio lento interpretamos la marcha y en otro plano, huida, de Ernesto al final como el rechazo de un proceso interior de forjar positivamente un nuevo mestizaje. Ernesto vuelve al pasado, a su mágico mundo atemporal. Esta decisión de Ernesto

traiciona la idea de crear una perspectiva verdadera y contemporánea de la realidad. La vuelta al pasado y a los recuerdos mediante el poder evocador de la memoria lo engaña, y su actitud comunica el concepto de huida: desilusionado de la vida en el colegio, se refugia en los recuerdos, negándose a aceptar la realidad presente.¹⁹

Hay, empero, una transformación en el proceso simbólico que lleva a Ernesto desde una posición ambigua a una que subraya su capacidad de distinguir valores negativos y positivos, experiencia que encarna los sentimientos confusos que deben afligir al ser humano que vive entre los dos mundos vigentes en la sierra peruana. Los ríos profundos, por tanto, comunica otra realidad peruana vigente, habiéndolo hecho mediante el tema de la iniciación y la técnica narrativa de un proceso simbólico que vitaliza la actitud de una persona en la situación de Ernesto frente a los valores humanos.

A diferencia de las otras novelas aquí presentadas, Los ríos profundos trata de un viejo tema en la literatura peruana: el indigenismo. La oposición entre lo indígena y lo hispánico se manifiesta mediante una visión un tanto ambigua que, con el proceso de revelación y consecuente confirmación, se convierte en una visión que presenta la realidad en términos de valores positivos y negativos. El tema de la iniciación en Los ríos profundos sirve para concretizar más bien las visiones y sentimientos interiores del mestizo en vez de presentar el tema indígena como un problema social de lucha entre clases, cuyo enfoque es político-social que, a propósito, no deja de estar implícito en la trama de esta novela. Mientras la novela tradicional de

protesta social crea personajes estereotipados de posiciones arbitrarias, esta novela presenta el problema desde un punto de vista subjetivo que refleja el sentir de la cultura indígena. El narrador quiere comunicar la idea de que, lejos de ser un problema estático de una sociedad feudal, con una estructura tradicional que comprende sólo dos clases--los opresores y los oprimidos--, la estructura de la realidad peruana comprende un contexto social mucho más complejo. Aunque Ernesto finalmente opta por una realidad idealizada, no deja de impresionarnos la creación de sentimientos mezclados y confusos de las creencias religiosas, por ejemplo, que operan en la sociedad peruana. La diferencia más notable entre esta novela y Crónica de San Gabriel se halla en el concepto de la función de la novela; es decir, que mientras Los ríos profundos recrea la realidad mediante las evocaciones subjetivas del pasado, en Crónica de San Gabriel se crea una realidad que contiene las semillas para que florezca una visión contraria a una creencia o mito acerca de la realidad peruana.

Si Los ríos profundos sirve como ejemplo de los esfuerzos de poner al día la corriente indígena en la narrativa peruana, señalemos a No una sino muchas muertes (1955) de Enrique Congrains Martín como un ejemplo del creciente interés por la narrativa de tema urbano. Como se puede ver al estudiar la trayectoria de la ficción durante los años 50, la novela urbana en esta década ocupa una posición minoritaria al lado de la importancia dada a los conflictos raciales

en la narrativa, expuestos casi siempre según el patrón de la novela de protesta social. El género del cuento es el que se ocupa más de los asuntos urbanos.

Aunque No una sino muchas muertes²⁰ comunica un tono de crítica social, debido a que se trata de los problemas de la clase baja y presenta una realidad urbana de pobreza, el tema de la novela pertenece al rito de iniciación, creando así afinidad con las novelas ya estudiadas. El personaje que experimenta la iniciación es una mujer, Maruja. Tiene 16 años y es cocinera de la dueña de un lavadero de pomos. En el lavadero trabajan veinte locos, recogidos de la calle, que lavan las botellas de medicina y cosméticos que la dueña vende luego a los laboratorios farmacéuticos. El lugar donde se desarrolla la acción es un basural rodeado de barriadas junto al río Rimac en Lima. La narración sigue los esfuerzos de Maruja por mejorar su posición de cocinera. Su primer intento de hallar una manera de cambiar la situación ocurre una mañana cuando un chico, Alejandro, trae a vender a un loco. Maruja seduce a Alejandro para luego usarlo con fines lucrativos. El próximo intento de encontrar su salvación ocurre cuando vislumbra la posibilidad de apoderarse de la pandilla a que pertenece Alejandro. Fríamente planea su asalto al grupo para ponerse a la cabeza de él. Sus aspiraciones consisten en hallar la manera de sobreponerse al medio ambiente en que vive no para dejarlo, sino para sacar provecho de él, logrando una posición como la que ocupa la vieja, dueña del lavadero.

A medida que progresa la trama, se concretizan las ambiciones de Maruja y su decisión de triunfar cueste lo que cueste. No se

arredra ante la oposición de algunos miembros del grupo ni ante las amenazas contra su persona. Asida a su propósito, la chica no ve los inconvenientes que tiene que vencer. Como ninguno de los muchachos del grupo está dispuesto a trabajar, ante las inconveniencias que surgen, todos abandonan a Maruja y van en busca de algo más fácil, como el robo. Al fin encontramos a Maruja, decepcionada y vencida, caminando sin rumbo fijo por el basural.

Se comunica eficazmente que el error de Maruja radica en los medios que utiliza para alcanzar su fin. No podemos probar si Maruja se da cuenta de lo vulgar de su ilusión y de que la oportunidad en mejorar su vida se le presentó y pasó al rechazar la oferta de Alejandro de ir a trabajar en una fábrica. La ironía creada con los problemas que surgen alrededor de su posición en el grupo y sus proyectos de establecer su propio lavadero muestra su visión limitada. La experiencia para el lector consta del suspenso de la trama y la trayectoria de los sentimientos de Maruja y al mismo tiempo de ver el mundo de ésta desde una posición más amplia que la suya. El lector advierte la creciente repetición de elementos narrativos que apuntan a lo común y vulgar de las ilusiones de Maruja, al mismo tiempo que las señales de un inminente fracaso.

La técnica narrativa que produce esta suerte de dramatización y visión amplia es el punto de vista. A diferencia de las otras novelas ya estudiadas aquí, en No una sino muchas muertes se emplea la tercera persona. Mientras el narrador-protagonista de las otras novelas se ajusta a sus pensamientos, sentimientos y percepciones, la

narración en la novela de Congrains nos entrega la trama como si fuera también contada por un personaje en la novela, pero en la tercera persona. La ventaja del empleo de este punto de vista permite al lector percibir la acción mientras pasa por la consciencia de un personaje, además de percibirla directamente al efectuarse, proceso que evita la distancia retrospectiva que se crea con la narración de primera persona. Se dramatiza así este conocimiento mental en vez de ser relatado indirectamente por la voz del narrador. En este caso el proceso de iniciación cobra más vitalidad que el resultado del mismo. La experiencia producida por esta técnica sitúa al lector directamente frente a la acción y el proceso mental de Maruja, dejándonos así sentir paso a paso el drama de sus actos, sus decisiones y los resultados. Esta experiencia cuadra bien con la exposición de una persona como Maruja que trata de encontrar sus potencias latentes, escoger un rumbo y conseguir su meta. El tiempo ayuda a vitalizar esta experiencia porque la trama ocurre en 24 horas, de una mañana a otra. El proceso de dramatizar la exposición nos permite sentir el efecto inmediato de las decisiones de Maruja y a la vez aplicar un juicio a sus actos debido a que la tercera persona nos entrega una visión más amplia de la realidad. Aunque aceptemos que todo surge desde el punto de vista de Maruja, observamos que un narrador-protagonista no podría incluir cierta información que se presenta aquí debido a que para hacerlo tendría que distanciarse del presente.

A través de lo inmediato y dramático de este tipo de narración, hay posibilidades por tanto para crear no sólo un tono muy emotivo que

corresponde a la protagonista sino también otro que comunica un tono de crítica social. Se produce un tono de abandono, suciedad, rechazo y repulsión mediante una serie de imágenes acumulativas, como en el caso de las sensaciones que se refieren a cosas, colores, actitudes y tiempo que, en conjunto, tienen significados simbólicos. Detrás del color rojo están reunidos motivos simbólicos, cuyo significado oscila entre lo positivo y lo negativo, un proceso que paralela el tema, encarnándolo en sensaciones emotivas.

No una sino muchas muertes nos invita a experimentar el tema de la iniciación desde un punto de vista diferente al de las demás novelas estudiadas; nos permite sentir la acción dramatizada mientras la técnica desarrolla el proceso de iniciación por el cual pasa la protagonista, pero dejando el resultado incierto. Mientras que en Crónica de San Gabriel el protagonista tiene un claro concepto del cambio que experimenta interiormente, conclusión que podemos sacar también del efecto en Ernesto en Los ríos profundos, en No una sino muchas muertes la heroína parece no darse cuenta del proceso. La técnica de tercera persona, al concentrarse en el proceso por el que pasa la chica, se ocupa también de ampliar nuestra visión de la realidad que denota un tono de fracaso. El proceso de la iniciación que se presenta en esta novela, así como en las otras novelas estudiadas aquí, parece apuntar hacia el concepto que tiene Mircea Eliade sobre la iniciación y su significado para el hombre contemporáneo; la iniciación ya no tiene una función ontológica para el hombre contemporáneo, debido a que se ha perdido la experiencia espiritual del rito.

No se efectúa un cambio en el modo de ser sino en el nivel psicológico, y se produce una experiencia más bien existencial que resulta ser fundamental a la condición humana.

Empezamos este capítulo señalando cómo Crónica de San Gabriel, al compararse con cuatro novelas peruanas de la década de los años 50, se destaca como una culminación de una estrecha relación entre tema y técnica. Al poner estas novelas en una perspectiva cronológica, surgen unas observaciones interesantes que en su conjunto demuestran la existencia de una favorable trayectoria novelística en el Perú. El retoño, obra que principia la década, se destaca por su estilo sencillo y directo a través del cual se acumulan incidentes exacerbados de la vida, resultando así en la revelación explícita de la realidad al protagonista. Otra experiencia de esta novela que fija un aspecto cultural peruano es la anulación de la creencia de que la mejor vida sólo se encuentra en la capital. Luego se publica Los Ingar cuyo tema, como el de todas las novelas aquí estudiadas, es el de la iniciación. Novela de acción rápida, se vale de un cambio de estilo para vitalizar el proceso de revelación y decisión a que llega el protagonista.

Con Los ríos profundos destacamos un nuevo acercamiento a lo indígena en el Perú aunque esta vez desde un ángulo diferente. El tema de la iniciación sirve para subjetivizar el punto de vista, diferenciándolo así de la novela indigenista tradicional que sigue el patrón de la novela de protesta social. En la novela de Arguedas, hay

una recreación del mundo indígena en conflicto con la herencia hispánica que se dinamiza a través de un sistema simbólico que encarna el proceso de iniciación para Ernesto. El mismo año se publica otra novela, No una sino muchas muertes, cuya trama se sitúa en un ambiente urbano. Esta novela es un ejemplo del creciente interés en los problemas de la metrópoli. Aunque el tema coincide con el de las demás novelas aquí estudiadas, la de Congrains se sirve de otro punto de vista para ofrecer una experiencia amplia debido a las ventajas de la novela de tercera persona y en la que está implícita la de primera persona, presentando así la acción de la novela, además de los pensamientos de la protagonista en el momento de pensarlos.

Crónica de San Gabriel cierra la década de los años 50 y anticipa otra que presenta una novelística diversa y al día con la realidad contemporánea. La novela de Julio Ramón Ribeyro se asemeja a una novela de tipo tradicional y, aunque no hallamos las siempre elogiadas "novedades" narrativas en esta novela ni en las otras aquí estudiadas, podemos destacar el esfuerzo de presentar un proceso de revelación en un joven mediante una acumulación de observaciones y sensaciones que, a pesar de ser difícil, está bien logrado en esta novela; así que la subjetividad de la novela de Julio Ramón Ribeyro perfila aspectos psicológicos, señal de madurez en la novelística peruana. Como nos señala Mircea Eliade en Rites and Symbols of Initiation, el cambio en el modo de ser de la persona contemporánea se efectúa en un nivel psicológico, produciendo así una experiencia más bien existencial. Lucho experimenta este proceso que es fundamental a la condición humana, de

modo que Julio Ramón Ribeyro nos entrega una novela de valores universales. Este proceso se contrasta con el tipo de narración de Los Ingar, por ejemplo, que se concentra en la acción para comunicar la experiencia de la novela.

Crónica de San Gabriel, al contradecir una creencia popular, ofrece una visión nueva de la manera en cómo está organizado el mundo. Los temas de familias en proceso de decadencia y el machismo, por ejemplo, están tratados de tal manera que se revelan nuevas perspectivas sobre ellos. Un elemento narrativo que anticipa una tendencia reciente en la novelística contemporánea es el empleo de la ironía y el resultante tono de humor en la narración. En Crónica de San Gabriel la ironía crea humor, destacando la inocencia del protagonista en un ambiente extraño y envolviendo al lector en la trama.

En conclusión se destacan dos elementos más que son claves para el éxito de una obra de ficción y que ayudan a comunicar la experiencia en la novela de Julio Ramón Ribeyro. Nos referimos, primero, al concepto de considerar la obra de ficción como la creación de una realidad en la cual operan motivos narrativos independientes de la realidad en que vive el lector; y, segundo, una capacidad vocacional para producir obras de ficción que crean interés a través de un conocimiento del arte de narrar; es decir, la yuxtaposición balanceada de tema y técnica. Julio Ramón Ribeyro, partiendo de la realidad que nos rodea, combina elementos, como temas vigentes, ironía, suspense, simbolismo y características culturales para lograr una experiencia nueva y vital.

NOTAS

¹ Carlos Esteban Deive, Tendencias de la novela contemporánea (Santo Domingo: Arquero, 1963), pág. 84.

² Leopoldo Rodríguez Alcalde, Hora actual de la novela en el mundo (Madrid: Taurus, 1959), pág. 61.

³ Wolfgang A. Luchting, Pasos a desnivel (Caracas: Monte Avila, 1971), págs. 51-61; y Estuardo Núñez, "La literatura peruana entre 1962 y 1963", Revista Nacional de Cultura, 26, Núm. 165 (1964), 71-76. El libro de Wolfgang Luchting hace realidad la estadística hipotética al considerar la literatura peruana, y concluye que el hecho de que hay una preponderancia de jóvenes en la literatura peruana simboliza la situación social predominante en muchos países latino-americanos (pág. 27).

⁴ Grand Larousse encyclopédique (París: Librairie Larousse, 1964), IX, pág. 295.

⁵ Mircea Eliade, Rites and Symbols of Initiation: Mysteries of Birth and Rebirth, trad. W. R. Trask (New York: Harper and Row, 1958), págs. 7-9.

⁶ Ibid., pág. 17.

⁷ Ibid., págs. 126-31.

⁸ Julio Ramón Ribeyro, Crónica de San Gabriel (Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1960), pág. 15. Las citas se hacen por esta edición y la paginación se señala en el texto.

⁹ Eliade, Rites and Symbols, pág. 135.

¹⁰ Alberto Escobar, en "Sobre la novela y la crítica", Patio de Letras (Lima: Ediciones Caballo de Troya, 1965), está de acuerdo sobre el mar como símbolo: "el mar es el símbolo que realiza el cambio y encarna el vano anhelo de liberación" (pág. 298). Pero él ve el cambio no en términos de la iniciación y la vida existencial de Lucho sino en términos de una dicotomía entre la disolución de una vida ética en la sierra y la huida a la costa donde puede liberarse de una sociedad feudal y corrupta, de modo que el símbolo está visto más en términos sociales.

¹¹ Eliade, Rites and Symbols, pág. 136.

¹² Escobar considera este asunto importante, pues lo trata en Patio de Letras, en el prólogo a la edición de Crónica de San Gabriel que empleamos y en un artículo, "Julio Ramón Ribeyro", Cormorán, I, 3 (noviembre 1969), 14.

¹³ En la cubierta de la edición de El retoño (Lima: Casa de la Cultura, 1969) que empleamos, el editor dice que esta novela "ha sido traducida al ruso (Moscú: Casa de Libro Infantil, 1965). Novela de raigambre proletaria que ahora reedita la Casa de la Cultura del Perú, considerándola como una auténtica expresión de un aspecto de la realidad del país".

¹⁴ Es posible reconocer una coincidencia entre esta novela y la Odisea por el número de capítulos porque Julio Ramón Ribeyro, en su ensayo, "Las alternativas del novelista", que se encuentra en Dos soledades (Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1974), examina las diferencias entre la estructura espontánea y la programada de una novela, dando énfasis en cómo la estructura matemática, que se vale de una enumeración exacta, juega un papel importante en algunas novelas.

¹⁵ C. E. Zavaleta, Los Ingar (Lima: Juan Mejía Baca y P. L. Villanueva Editores, 1955). Toda referencia a esta novela estará basada en esta edición.

¹⁶ José María Arguedas, Los ríos profundos (Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1969), pág. 68. Toda referencia a esta novela estará basada en esta edición.

¹⁷ Julio Ortega, "Arguedas: la ambigüedad racial", Mundo Nuevo Núm. 14 (agosto 1967), 74.

¹⁸ Ibid., pág. 74.

¹⁹ Antonio Cornejo Polar, en "José María Arguedas: Las nuevas dimensiones del indigenismo", Insula, Núms. 332-333 (julio-agosto 1974), 11, 22, sustenta la idea del engaño causado por los recuerdos, juicio que da otro enfoque al nuevo indigenismo de que presenta Julio Ortega (ver la página 120 de este capítulo).

²⁰ Enrique Contrains Martín, No una sino muchas muertes (Montevideo: Editorial Alfa, 1967). Las citas estarán tomadas de esta edición.

CAPITULO IV

LOS GENIECILLOS DOMINICALES: LA JUVENTUD
ENAJENADA Y EL COMPROMISO POLITICO

La realidad geográfica y la condición social de que se ocupa la novela peruana de los años 50 reflejan en parte los polos tradicionales entre lo rural y lo urbano, entre la barbarie y la civilización. Valiéndose del tema del rito de la iniciación que es uno de los estados transitorios más intensos del desarrollo humano, la novela de aquella década advierte otro ambiente--el de anomie (una destrucción de las estructuras sociales)--que caracteriza la temática de la novela de los años 60. A través de un estudio meticoloso de la segunda novela de Julio Ramón Ribeyro, Los geniecillos dominicales (1965), y un proceso de comparación y contraste de tema y técnica con Una piel de serpiente (1964) de Luis Loayza, Los juegos verdaderos (1968) de Edmundo de los Ríos, y Conversación en la Catedral (1970) de Mario Vargas Llosa, se destacará otro nivel del desarrollo humano, el del joven adulto que entre los 20 y 25 años de edad ha puesto en tela de juicio el valor de su anterior integración a la realidad circundante, como resultado de la iniciación. Puestos a prueba los valores tradicionales de la sociedad peruana en medio del ambiente asfixiante de un gobierno hostil, el joven protagonista de estas novelas se encuentra en un estado de angustia, pesimismo, pérdida de creencias y valores personales, apatía, soledad y aislamiento.¹

Aunque se puede considerar el fenómeno de la alienación como un arquetípico de la condición humana que, empezando con la historia de

Adán y Eva, caracteriza la trayectoria del héroe tradicional, se emplea este concepto más bien como un proceso que brota con la revolución política y tecnológica del siglo XVIII en Europa. Destruído el orden social, surge en su lugar un fenómeno en el que el hombre pierde su relación significativa con los otros hombres. Esta idea es crucial para la definición de la alienación porque el individuo alcanza la afirmación de sí mismo comunicándose con otros, de modo que si la desesperación se atribuye a la pérdida de sí mismo, el problema es de rango social también.²

Hoy en día el concepto "alienado" abarca a todos los que rechazan los valores culturales de la sociedad en que viven y que a la vez son incapaces de elegir alternativas. La imposición de un sistema que crea anomía hace que más y más personas escojan libremente la posición de alienación de una sociedad en la que se confunden los valores.³ A pesar de que el fenómeno de la alienación no es nuevo, el de la actualidad representa una rebelión sin objetivo, pues el enajenado lo rechaza todo sin ofrecer ninguna solución, o sin tener una visión clara de lo que el mundo debe ser. El fenómeno actual no es el tipo de alienación que definió Karl Marx del hombre que se encuentra aislado de su trabajo por lo impersonal que esté, sino el que se impone el hombre mismo como respuesta a la sociedad.⁴ Como problema social se presenta un retrato del hombre solitario en medio de un mundo que él no entiende, temeroso de un futuro que le promete calamidad y fracaso. De modo que la resultante anomía es para algunos la afirmación de una enajenación colectiva, la tirantez social y la discontinuidad generacional. A

diferencia del pasado, existe un vacío entre las esperanzas del hombre y la realidad del mundo en que vive, relación negativa que define la anomía. Sin embargo, hay quienes ven la enajenación como un elemento importante para el desarrollo del ser humano porque la innovación exige una desviación de las normas.⁵ La alienación hoy, por el otro lado, parece resistir una definición clara y concisa, así que evoca misterio, oscuridad, emoción, a la vez que vaguedad y la idea de que algo no está bien con el mundo, de que no existe comunicación entre las personas.

Se establece tal desafección de la juventud, como el motivo temático que domina las novelas peruanas que estudiaremos en este capítulo. Es preciso averiguar donde sea posible, de qué está enajenado el protagonista; qué tipo de relación nueva con su mundo reemplaza la anterior; cómo se manifiesta la alienación; y de qué principia o cuál es su agente. Al enfocar el tema a través de estas preguntas, se espera iluminar no sólo las diferencias entre las novelas y las diferentes manifestaciones de la alienación en las novelas estudiadas sino también comentar cómo el novelista se vale de la técnica narrativa para subrayar el conflicto al examinar la cultura y la sociedad peruanas como medio de influencia en las actitudes de los protagonistas. Se espera probar que la alienación, a pesar de ser tradicionalmente síntoma de una enfermedad mental, es señal de una actitud afirmativa del joven de hoy que, consciente de vivir en una sociedad decadente, siente la necesidad de desafiar al sistema para evitar que la corrupción acabe con toda esperanza de vivir un día en una sociedad mejor.⁶

El protagonista de Los geniecillos dominicales, Ludo Totem, perfila al joven cuya posición de desafección frente a su mundo lo caracteriza como el que rehusa cooperar para adaptarse al sistema social en que le toca vivir. La narración total cubre siete meses del año 1952 y trata de la vida de Ludo desde el momento en que abandona permanentemente su trabajo la víspera de Año Nuevo hasta que, acabadas las "Fiestas Patrias" (28 de julio), se halla reducido a una posición envilecida. Es rebajado al estado de un ser humano impotente y atrapado en un mundo asfixiante debido a una tiranía creada por la política y el desarrollo económico-industrial.

Durante los siete meses se sigue una trayectoria que, fijando una creciente apatía y desesperación en Ludo, expone inadvertidamente el esfuerzo de éste de obrar en contra de su condición y su empeño en afirmarse ilógicamente en medio de una sociedad en que la esterilidad se sobrepone a la creación. Al contrario de una novela de acción en que se cruzan varios conflictos entre diferentes personajes, esta novela de Julio Ramón Ribeyro, como su primera novela, se concentra en un solo personaje, dando así su punto de vista acerca de unos momentos dispersos a lo largo de la novela que en sí no parecen trascender la vida cotidiana y aburrida de Lima, la gran urbe contemporánea donde vive. Es a través de la técnica narrativa, según se entiende y que se comentará luego, que el novelista logra trascender implícitamente la historia de Ludo, presentando así una visión amplia de un país, cuya dictadura política reduce a las familias de renombre y prosperidad económica a un estado de infructuosa mediocridad.

La trama empieza con una proyectada orgía, que fracasa, como desquite al año miserable que termina, y muestra lo absurdo de la condición de Ludo quien, luego de renunciar a su trabajo, se reúne con sus amigos en la lujosa casa desocupada de su tío, con el propósito de divertirse con muchachas desconocidas. Borracho, Ludo persigue por toda la casa a una de la mujeres y la persecución causa destrozos en la casa. Al alcanzar a la muchacha y tratar de desvestirla, descubre que su ropa interior está sucia y la mujer le produce repulsión. Ironizando el fracaso de Ludo, el narrador dice que "en ese momento la ciudad de Lima lanzó su poderoso clamor de campanas al vuelo, de cohetes, de bocinas de automóviles, saludando al Año Nuevo que llegaba".⁷

En el transcurso del resto de la novela Ludo visita diferentes prostíbulos con su tío y en uno de los de más baja categoría, se enamora de una prostituta, llamada Estrella. La relación no tiene posibilidad de desarrollarse pero complica la trama al fin de la novela. En su desocupación Ludo asiste también a unas reuniones de estudiantes bohemios quienes desean publicar una revista literaria. Ludo, secretamente, aspira a ser novelista. Luego realiza diferentes trabajos humillantes y poco lucrativos, como ayudante de un abogado y vendedor de insecticidas. Es encarcelado una noche por falta de documentos, y en su afán de experimentar emociones fuertes sale con sus amigos a pasear en carro, cruzando a alta velocidad las calles limeñas, aventura que en una ocasión resulta en accidente y en la muerte de uno de ellos. En otra oportunidad acompaña a un amigo taxista a buscar pasajeros y recogen

a un marinero "gringo", a quien el taxista roba y asesina. Al terminar la novela la intriga toma la forma de una novela policíaca; porque un amigo de Estrella, el Tuerto, trata de chantajear a Ludo amenazándole con avisar a la policía que Estrella había visto a Ludo y el taxista llevarse al "gringo" la noche en que fue asesinado. Ludo cita al Tuerto en un lugar oscuro y aislado una noche para pagarle, pero en lugar de eso lo mata, poniendo después en el bolsillo del muerto una fotografía del marinero asesinado y unos dólares para complicarlo en el asesinato del marinero, evitando así que se sospeche de él. De vuelta a su cuarto, saca la pistola y la lleva a la sien, pero "en el acto tiró el revolver sobre la cama y cogiendo su máquina de afeitar se rasuró en seco, heroicamente, el bigote" (pág. 185), otra ironía con la que termina la novela.

Resumiendo así a lo que sería el esqueleto de la trama, se puede ahora ampliar el proceso de la alienación de Ludo. Desde la orgía hasta el fugaz pensamiento de suicidio seguido por el acto de rasurarse en seco el bigote, acto que crea ironía y sorprende al lector, Ludo experimenta una transformación emocional que se intensifica hasta el final.

Al empezar la novela, la narración comunica la visión de un joven adulto que, después de malgastar tres años de su juventud metido en "el paraíso de la mediocridad" (pág. 6) donde desempeña un trabajo aburrido, decide rechazar esta vida en que

no ve otra cosa que interminables viajes en ómnibus, colectivos, taxis y tranvías, que chatas casas envueltas en una

voluta de cornisas, que páginas de calendario amontonadas, que hombres mutilados o deformes, que mujeres de espaldas, que escribanías, que copias sucias de Derecho, que incursiones semanales a un bar de Surquillo. (pág. 6)

La descripción de ese ambiente que predispone a Ludo a la alienación demuestra que en el momento en que se inicia la narración--la tarde del 31 de diciembre--surge una culminación de factores personales, culturales, históricos, de rebelión juvenil y de la actualidad política de entonces, que le incitan a rechazar su mundo de burgués mediocre:

1.--PORQUE hace calor, porque las máquinas de la oficina escriben, suman, restan y multiplican sin cesar, porque ha pasado en ómnibus durante tres años seguidos delante de esa casa horrible de la Avenida Arquipa, durante tres años cuatro veces al día, es decir, tres mil seiscientas veces descontando los días feriados y las vacaciones, porque vio en la calle a ese viejo con la nariz tumefacta como una coliflor roja y a ese otro que en una esquina le metió el muñón en la cara pidiéndole un sol para comer, porque es 31 de diciembre en fin y está aburrido y con sed, por todo eso es que Ludo interrumpe el recurso de embargo que está redactando y lanza un gemido poderoso, como el que dan seguramente los ahorcados, los descuartizados. Un centenar de cráneos en su mayoría calvos vuelven hacia él la mirada y, poco acostumbrados a lo insólito como están, regresan la atención a sus pupitres. Ludo desgarrá el

recurso y en su lugar escribe su carta de renuncia. Su jefe trata de disuadirlo con untuosos argumentos, pero al atardecer Ludo abandona para siempre la Gran Firma, donde ha sudado y bostezado tres años sucesivos en plena juventud. (pág. 5)

Esta introducción y el resto del primer capítulo se valen de tres elementos narrativos que dinamizan esta visión y justifican la decisión del protagonista de abandonar su trabajo: la tercera persona que da el punto de vista de Ludo, la distorsión de la realidad y la ironía. Estos recursos juegan un papel importante desde el principio; pero encontramos también otros recursos como el tema de la creación literaria, los motivos paralelos, la composición de la novela que prepara los trucos y sorpresas y las características del género del cuento que serán comentados posteriormente.

En Los geniecillos dominicales, la tercera persona exige una ampliación de las formas lingüísticas y sintácticas, y se sirve de un lenguaje coloquial para establecer el mundo interior del protagonista. Se encuentran en la novela, entremezcladas, frases expresadas oralmente por el personaje y descripciones narradas por la tercera persona. Se hacen evidentes dos aspectos del mismo personaje, el que se manifiesta en forma oral, y el que se manifiesta en forma de pensamientos mediante la tercera persona, casi independiente del yo del personaje. Se ofrece de esta manera un nivel objetivo de un fondo subjetivo. Lo interesante de la combinación de las frases es la aproximación a la generalidad de un juicio.⁸

Los estados anímicos se forman de una mezcla de la razón y de la imaginación, siendo ésta la que parece dominar, hecho que invita a múltiples interpretaciones de las frases del hablante. Aunque el primer capítulo está narrado en el tiempo presente, que indica más claridad de pensamiento y menos confusión causada por la enajenación que siente Ludo, lo mismo que una relación más íntima con el lector, el tiempo verbal luego cambia al pretérito, fijando así un proceso que abre camino a la evocación, revelando estados anímicos de dudas, pesadillas, remordimientos e inquietudes, entre otros. De modo que el punto de vista que se emplea en esta novela de Julio Ramón Ribeyro permite una exposición en tercera persona que muchas veces incluye al propio protagonista, Ludo; y valiéndose la narración de formas lingüísticas y sintácticas que recrean sus pensamientos, surge un proceso que objetiviza un fondo subjetivo, comunica la enajenación que siente Ludo y se aproxima a la generalidad de un juicio crítico sobre la realidad en que vive el protagonista.

Ligado estrechamente al punto de vista, se ve luego el empleo de un estilo trabajado, cuyo lenguaje crea una visión distorsionada de la realidad circundante; se consigue comunicar el proceso de desafección que se desarrolla Ludo, ejemplo del cual se ve en la descripción de Lima:

Así, mientras hace su camino, descubre que en la fachada de la iglesia de San Agustín hay un pórtico barroco digno de una erudita contemplación, que la gente que anda a su lado es fea,

que hay multitud de bares con olor a chicharrón y que los avisos comerciales, tendidos en las estrechas calles de balcón a balcón, convierten el centro de Lima en el remendo de una urbe asiática construída por algún director de cine para los efectos de un film de espionaje. Ludo penetra en uno de los bares y pide una cerveza conmemorativa, y ve entonces algo más: que en los bares de Lima no hay mujeres. Sólo grupos de machos ruidosos o melancólicos que comen panes grasientos y beben líquidos estimulantes. Y le basta comprobar esto para encontrarse poco después en la cola del ómnibus, incorporado nuevamente al ceniciento mundo de los empleados. (págs. 5-6)

De la distorsión resulta un tono de repugnancia y cansancio en cuanto al mundo descrito en la novela, sentimientos que consumen a Ludo, activando así un proceso de intensificación a través de los incidentes narrados.

Paralelamente a esta visión negativa y pesimista brota desde el principio y sigue operando a través de la narración un tono irónico.⁹ La narración se vale de la ironía para crear un efecto importante para el desarrollo del tema, la encarnación sutil de la visión de un hombre enajenado, hecho que resulta de una sociedad que no ofrece un ambiente para que los valores del personaje tengan sentido; así que vive en la ilusión.¹⁰

Desde la primera parte de la narración se fija el grado de enajenación de Ludo. Se presenta un retrato de un bisabuelo de Ludo, escena que forma un leitmotif en la novela y que se comentará luego,

que es el origen de ironía y burla, creando así un tono de condescendencia a la vez que respeto:

Del muro pende el retrato oval de su bisabuelo, un viejo óleo donde el ilustre jurisperito aparece calvo, orejón, en chaleco y terriblemente feo. Ese hombre vivió casi un siglo, presidió congresos, escribió eruditos tratados, se llenó de condecoraciones y de hijos, pronunció miles de conferencias, obligó a su inteligencia a un ritmo de trabajo industrial, para al fin de cuentas ocupar una tela mal pintada que ascendentes lejanos no sabrían donde esconder.

"Ah vejete y revejete, perdóneme si he dejado el puesto. Por más que hagamos, siempre terminamos por convertirnos en retrato o en fotografía. Y cuidado con protestar, que te volteo contra la pared".

Ludo se ríe de su fácil chiste, con esa hilaridad ahogada que acomete a menudo a los solitarios. (pág. 6)

Con la ironía se modera la emoción, pues para ejercer su efecto ésta no apela a la emoción sino a la inteligencia. El proceso es intelectual mientras el efecto pudiera ser cómico, patético o, paradójicamente, ambos a la vez, dependiendo del contexto en que se emplea la ironía. La paradoja, que es una técnica de ironía, es lo que se logra en parte en Los geniecillos dominicales; porque, además de controlar la emoción, crea los efectos cómicos y patéticos, situación de Ludo. Se sugiere la posibilidad de una yuxtaposición de situaciones o valores

análogos y opuestos, como entre la apariencia y la realidad, por ejemplo, resultando efectivamente en la paradoja entre dos polos y creando una visión ambigua de la vida.¹¹ Esta ambigüedad pudiera considerarse una característica fundamental de la vida contemporánea, lo de vivir en un mundo en que la vacilación entre múltiples interpretaciones de la vida llega a ser la norma de la existencia humana. La posición irónica que toma Ludo hacia su mundo, por lo tanto, representa en un nivel filosófico el concepto de que la vida está sujeta a múltiples interpretaciones. Los valores de la sociedad, ya perdidos o degradados para Ludo, son relativos. Lo absurdo que surge de la escena con el retrato del bisabuelo funciona, entonces, para poner a Ludo en una posición paradójica de burla y respeto, referente a su pasado. La resultante relatividad de los valores de Ludo acerca de su herencia y su condición actual le inducen a tomar esta posición ambivalente entre la apariencia y la realidad, lo creativo y la esterilidad. Pero siendo un hombre alienado que rechaza la realidad, opta por la apariencia (la ilusión) para poder escapar de una realidad hostil y tomar una posición desde la cual puede defenderse para poder sobrevivir. La ironía y esta interpretación también se emplea, como se verá luego, en la estructura de la novela para recalcar la visión enajenada de Ludo y la posición trágica ante la vida que él escoge voluntariamente.

Vistos así el punto de vista, el estilo y la ironía, es fácil observar el desarrollo de la temática de la alienación para luego ofrecer unos comentarios sobre otros temas y técnicas que dinamizan esta

experiencia básica de Los geniecillos dominicales. El segundo capítulo trata dos asuntos que tienen lugar el día siguiente a la fracasada orgía. Ludo asiste a la fiesta de cumpleaños de su hermana y la ocasión le proporciona la oportunidad de observar a su familia desde un ángulo diferente. Así esta vez se fija en las costumbres de su abuela para ironizar una forma de vida de la que se siente removido: "La vieja vivía idealmente aún en esa Lima feliz en la cual se creía en las virtudes curativas de la leche y en la decencia del ocio" (pág. 18). Contrariamente a esta posición parece surgir otra, que crea la mencionada paradoja, cuando ve en la mesa del comedor la comida y los bocaditos "que honran el fino sentido que de los matices tiene el paladar limeño. En otras circunstancias se hubiera detenido para analizar el origen histórico, la forma, el color, la composición, la función y las correspondencias que con el temperamento de sus habitantes tenía cada una de esas invenciones, pero desde que estuviera en el malecón sólo le interesaba capturar a su tío Gonzalo" (pág. 19), quien, aparentemente, es un conocedor de la vida nocturna. Se deja notar que existe cierto sentido de nostalgia hacia las tradiciones pero, rechazadas y casi perdidas ya, Ludo Totem toma una posición que ironiza la vida-- y aún su propia vida--para dar sentido o valor a su existencia.

El otro asunto de importancia para fijar el grado de enajenación de que sufre Ludo trata de su aventura nocturna después de la fiesta, acompañado de su tío Gonzalo, un cuarentón, "que prefería beber en al trastienda de las pulperías, de pie, junto a los urinarios" (pág. 20). Recorren los prostíbulos desde Lima hasta El Callao, puerto

nacional, y "como toda esta gira estaba regada con cerveza, Ludo, a las cuatro de la mañana, se sintió exhausto, ebrio y al borde una vez más de la derrota" (págs. 22-23). En el último recinto encuentra a una prostituta que le gusta y de quien más tarde se enamora porque reúne ciertas cualidades que Ludo quisiera encontrar en la mujer ideal: "una mujer que lo mirara con esa mirada posesiva y al mismo tiempo un poco ansiosa, que participaba en algo de la mirada de su madre, pero también de su propia mirada en el espejo" (pág. 23). Además la mujer, Estrella, le recuerda a una joven alemana de quien Ludo se sentía enamorado en su adolescencia. Esta relación amorosa también ironiza el grado de enajenación de Ludo. En el fondo está desconcertado porque, después de seguir a Estrella unos días, piensa en "su cama de soltero: angosta, con sábanas almidonadas. Casi la añoraba. En la mesa códigos y novelas. Retrato oval del abuelo" (pág. 38). La ironía creada en esta escena se parece a la de la orgía fracasada; en vez de una ironía que surge de las descripciones que hace Ludo de la gente limeña, ésta se dirige hacia él mismo. Resulta un comentario sobre su posición y su creciente enajenación de la sociedad, como resultado de su absurda posición al encontrar su amor ideal en una prostituta.

El amor de Ludo por Estrella, por lo tanto, queda frustrado en varios sentidos, pero el humor que se produce en algunas situaciones y que surge de la ironía dirigida hacia sí mismo permite a Ludo exponer un marco objetivo a su condición y, así, dar sentido a su existencia. Por ejemplo, busca continuamente a Estrella, pero ella, que sólo piensa en Ludo como un cliente, lo evade:

Cuando Ludo hubo puesto los veinticuatro discos del juke-box y se aprestaba a repetir en orden la operación, la puerta de la calle se abrió y penetró Estrella, llevando en la cabeza el gorrito de piel que se hiciera obsequiar esa mañana. Estrella entreabrió los brazos y ya Ludo se aprestaba a darle el encuentro cuando notó que ese gesto no estaba dirigido a él sino al hombre que en el mostrador hacía palabras cruzadas. Este arrojó su periódico al suelo, saltó de su taburete y pronto estuvo prendido de Estrella. "¿Ya de vuelta?", preguntó ésta. "Estuve sólo quince días", contestó el gordito, "mucho calor en Piura. ¿De dónde has sacado ese gorro?".

Estrella iba a responder cuando divisó a Ludo, de pie, a medio camino entre la radiola y el centro de la sala. De inmediato emitió un grito y separándose de su amigo quedó indecisa a igual distancia de uno y de otro, mirándolos alternativamente. (pág. 26)

Pasado unos días, Ludo "comenzó a recolectar los beneficios de su tiempo y su dinero invertidos: "'Borracho, pensaba, 'mujer, vida fácil, licor, juventud, divino tesoro'" (pág. 29). La vida dorada, sin embargo, no dura porque "todo esto era falso, puesto que Estrella lo esperaba ... ¿Por qué había dormido a su lado? ¿Quién era? Este se preguntó al despertarse y por eso la dejó allí, encerrada con llave" (pág. 30). Luego Ludo se refugia en la memoria, comparando a Estrella a una muchacha alemana que vivía al lado de su casa durante la segunda guerra mundial. Ludo trata de engañarse, dejándose envolver en una

ilusión, y la realidad que no puede ignorar da lugar a su visión irónica de la vida.

A través del resto de la novela se continúa proyectando la visión de un hombre alienado de sus amigos, su pasado y la sociedad en que vive. Por ejemplo, cada vez que Ludo regresa a casa encuentra a su hermano echado en la cama, dando así un ejemplo de un grupo de jóvenes haraganes, situación lamentable pero a la vez un posible comentario sobre la sociedad de entonces. Lo de vender insecticidas con un amigo, escena humorística, de participar en actos juveniles como el paso de la muerte (carrera de carros dentro de la ciudad) o lo frustrante de no poder ayudar a la gente pobre en sus juicios debido a un sistema de corte que favorece al privilegiado, y aún el hecho de ser cómplice en la muerte de una persona, son situaciones que ocurren a Ludo y que aumentan su enajenación de la sociedad. Notamos una progresión significativa a través de estos acontecimientos, hecho que da lugar a la ironía de su frustración. Ludo quiere gozar los privilegios sin la responsabilidad que éstos exigen.

Durante el transcurso de los siete meses en que tienen lugar los acontecimientos en la novela, crece su temor de tener que intimar con otras personas: "tengo miedo a intimar con las personas, porque entonces les perdono todos sus defectos. Prefiero mantenerme distanciado, pues es la única manera de poder juzgarlos fríamente" (pág. 90). Cuando vuelve a ver a la alemana de la que estaba enamorado cuando niño, ésta lo confunde con su hermano Armando pero recuerda que Ludo "subía a veces también al techo, pero se quedaba atrás, en la sombra" (pág. 110).

Este encuentro con su ex-vecina aumenta su soledad porque "en el fondo, la intimidad le inspira terror" (pág. 117). Ludo experimenta una fuerte sensación de aislamiento también cuando asiste a una boda de un pariente, donde se siente fuera de lugar en medio de tanta gente refinada, elegantemente vestida, desenvuelta y aparentemente feliz:

Observó a su tío: en él se aliaban el refinamiento y la fortuna, la distinción y el hábito del mando. Era una versión de su abuelo, pero que había sacrificado la erudición a las finanzas y que había adquirido, gracias a una educación británica, el porte de un jugador de polo y la eficacia de una máquina electrónica. Se decía que era prodigiosamente inteligente, una de esas inteligencias concretas, organizadoras y capitalistas, que no tenía nada que ver con la inteligencia de Ludo o de su padre, anárquicas, vagabundas y aplicadas a lo improductivo. "¿Estás trabajando? Sé que te recibirás de abogado. ¿Qué tal te va? Discúlpame, me están pasando la voz". (págs. 66-67)

Ludo es un personaje que no se encuentra totalmente alienado de su clase, sino de la historia de su clase.¹² La alienación resulta ser una manifestación de querer recobrar una tradición perdida, una cultura olvidada, una vida respetable. Es por eso que cada acto descabellado que comete Ludo es juzgado y censurado en su imaginación por las miradas serias de los retratos de sus antepasados, los que por las repetidas veces que aparecen en la novela forman una metáfora de esta tradición perdida y añorada:

Poniéndose de pie se acercó a la galería de retratos que había cerca de su cama, galería en miniatura, es verdad, pues en un marco de un metro de largo por veinte centímetros de alto se veían cinco fotografías de su chozno librero, siglo XVIII, hasta su padre, empleado, siglo XX, pasando por tres eminentes y longevos hombres de leyes que ocuparon todo el siglo XIX. ¡Aquellos tres sí que habían tenido éxito y a lo mejor hasta sin problemas de conciencia! Les tocó vivir una época dichosa, paternal y jerarquizada, en la cual los privilegios se consideraban naturales y la riqueza un don del cielo. Ellos fueron el orden, el bastón, la contradanza y el ferrocarril. (pág. 78)

Mientras tanto la realidad contemporánea le llenaba de frustraciones e imágenes horribles, como las de su padre,

hundido entre almohadones, un verano de Carnaval, muriéndose aferrado a un balón de oxígeno. ¿Quién lo había asesinado? En los diarios una nota necrológica y en la noche mortuoria muchas coronas de flores. Muerto día a día, asfixiado lentamente en la oficina, como tantos, además, sin remedio. Eso también era su pasado, al lado de pequeños triunfos, de lindas mañanas de mar, de felices almuerzos, de paseos, de una lectura, de una camisa nueva. (págs. 77-78)

Se aprovecha de la reiteración como elemento narrativo para comunicar una progresión de la desintegración y decadencia del árbol genológico, Totem, y una tradición familiar; se refiere a la imagen de

la "casa" que revela también decadencia. La casa en los tiempos de afluencia era una residencia de veraneo "cuando Barranco era un balneario de moda" (pág. 39). Luego la lujosa residencia es dividida en departamentos para alquiler y la familia de Ludo se muda cada vez a casas más reducidas. Al comienzo de la novela Ludo, su madre y hermano viven en una casita sin pretensiones. Al final, la casa de Ludo es un cuarto de almacenaje en casa de un pariente donde Ludo tiene que vivir. Ludo, aún en la época en que seguía a Estrella, tiene una visión de lo que ocurrirá luego. Aparte de la casa de Barranco que ocupaba su abuelo,

muchas otras casas había ocupado su familia, de los cuales Ludo conocía solo la fachada, la de Washington, la de Belén, y sobre todo la de Espíritu Santo, gigantesca, convertida ahora en escuela secundaria. Ludo tenía la viva conciencia de que el espacio de que antes disponían los suyos se había ido comprimiendo, cada generación perdió una alcoba, un patio. Ahora sólo les quedaba el ranchito de Miraflores. Quizás algún día le quedaría a él nada más que un aposento, cuatro paredes ciegas, una llave. (pág. 40)

La repetida alusión a los retratos y la imagen de la casa que cada vez se reduce de tamaño, apretándole, y que le produce una sensación de estar atrapado, son elementos eficaces para dinamizar un aspecto de la alienación que siente Ludo. La reiteración intensifica la relación entre Ludo y su pasado. La imagen de la casa refleja una progresiva

decadencia y la privación de libertad, hecho que sugiere al lector una caída hacia un estado de pesimismo y resignación o, al contrario, violencia. El múltiple significado de la palabra "casa" es aún más que un motivo literario en la novela; cuando Ludo visita la tumba del amigo que muere en un accidente automovilístico, pasa por el mausoleo de su familia:

Ludo observó la triste habitación, su verja enmohecida. "Mi casa, mi verdadera casa, --pensé-- donde me traerán a la fuerza si me encuentran un sitio, porque muerto, incluso, necesito una casa, de donde nadie me moverá si no es para echarme al osario, encima de Melchor y de los otros huesos, confundidos allí, al fin unidos, a la espera de los otros, hasta que no quepa nadie y nos quemen o nos tiren al río." (pág. 131)

Notamos la enajenación de Ludo que surge, primero, del plano psicológico--el terror a la intimidad, debido a la relación con sus padres durante su infancia--y, segundo, del plano histórico-social-cultural de su abolengo. Se traza otro plano más amplio que se relaciona con la realidad peruana de entonces, en la que Ludo, a los 22 años de edad, se encuentra viviendo: la situación socio-política del Perú del año 1952, momento histórico en que se desarrolla la novela.¹³ Para poner este plano en una perspectiva adecuada es necesario destacar los acontecimientos históricos de esa época, algunos de los cuales están incorporados a la narración de Los geniecillos dominicales y que también dan razón a otro plano que se quiere destacar en las líneas que siguen.

La dictadura del General Manuel Odría (1948-1956) comenzó cuando el Presidente José Luis Bustamante (1945-1948), manipulado por el partido aprista y representante de las facciones liberales, no pudo concertar un acuerdo entre los poderosos elementos financieros y militares, y los programas apristas de fuerte índole social. Resultan consecuentes actos de represión contra la oposición política y hay una general negación de las libertades civiles en el país. En 1950 Manuel Odría es elegido formalmente presidente y administró eficazmente el país. Sin embargo, según la opinión de un conocido historiador, "pretense of democracy was abandoned, a hand-picked congress did Odría's bidding, a disciplined press refrained from criticism, and the army ruled".¹⁴ Se ve mayor, quizás, la represión en términos de la relación entre la dictadura y los apristas, algunos de los cuales fueron apresados, otros escaparon al extranjero y unos pocos encontraron asilo en las embajadas extranjeras en Lima. Haya de la Torre, el dirigente máximo aprista, estuvo asilado en la embajada colombiana durante cinco años. A pesar de la represión política y social, sin embargo, el Perú prosperó durante el régimen odrista:

Odría rendered good account of himself in the conduct of national affairs, the promotion of trade, the building of roads and a great hydroelectric plant, the beginning of a steel mill, and the improvement of Peru's international credit position. On the whole, Peru's prosperity now offered a pleasant exhibit. Its exports exceeded imports by a comfortable margin. Bank reserves were growing, and the fluctuating currency was stabilized.¹⁵

En 1952 el régimen de Odría está a medio camino y el control y la dirección del país asentados firmemente en manos de las fuerzas armadas y las clases adineradas, respectivamente. Ya se vieron las frustraciones de Ludo motivados por el choque civil y la base del mecanismo de la justicia:

A los dos meses estaba exhausto, más pobre que nunca y a punto de volverse loco. Algunos juicios se estancaban, otros se ramificaban para llevar vidas paralelas mediante cuerdas separadas o adoptaban direcciones inusitadas, a punto de que lo que comenzaba como un simple procedimiento de declaración de herederos se convertía en un juicio contencioso. Ludo fue perdiendo el control de los procesos. Se dio cuenta además que la lucha no era librada en terreno de los principios sino de los intereses más mezquinos. (pág. 60)

Se nota en la novela el respeto que el poder de Odría despierta cuando, por ejemplo, Ludo vuelve con un amigo, Pirulo, a la escuela donde estudiaron, tratando de vender y "en la Dirección había un retrato de Pío XII y otro del General" (pág. 72). La conversación con el Director es absurda y en su transcurso se discute lo que significa el valor de alcanzar el éxito en la sociedad contemporánea y el Director pone como ejemplo a Odría: "Mirad, ¿veis esa fotografía? --alarmando el brazo señaló la del General--. ¿Quién puede negar que el General es un hombre que ha tenido éxito en la vida y que al mismo tiempo es un defensor de los valores cristianos, un paladín de la

justicia" (pág. 75). Se nota también el desprecio de Ludo por los valores falsos de una clase media alta y la influencia que la situación socio-política ejerce en su enajenación. En una ocasión cuando Ludo va después de medianoche a casa de un amigo, la policía lo detiene y como no tiene papeles de identificación se lo lleva a la comisaría. El comisario que resulta ser un amigo de Ludo le explica que un general se había sublevado en Iquitos y el gobierno había decretado toque de queda: "Nadie puede andar después de medianoche sin documentos y sin poder justificar su destino" (pág. 121). Estos acontecimientos narrativos sirven de ejemplos de la represión social que ocurre durante el ochenio. El retrato en la escuela comunica el fondo histórico de la época y el acontecimiento de ser llevado a la cárcel demuestra los métodos de la represión, vistos desde un nivel personal y particular.

Hay indicios, sin embargo, de la represión política que aún toca las vidas de este estrato social de jóvenes ociosos. Una vez a la medianoche después de comer, Ludo y sus amigos salen a divertirse y, aunque "el toque de queda no había sido aún levantado, por pura formalidad" (pág. 124), van en el carro lujoso de uno de ellos a buscar mujeres. Al recorrer toda la ciudad y no encontrar a nadie, se aburren y se ponen a jugar, haciendo desafíos absurdos, una manifestación de personas frustradas:

"¿Y si hacemos el paso de la muerte?", preguntó, Ludo vaciló un momento: la prueba consistía en atravesar la doble pista la Avenida Arequipa con el acelerador a fondo, arriesgándose

a que por una dirección u otra viniera un carro embalado, como era natural en esa avenida preferencial.

.

Un transeúnte los quedó mirando. Los últimos postes desfilaron por la ventanilla y parecieron derrumbarse cuando el Buick atravesó como un bólido la doble pista providencialmente desierta.

(pág. 125)

Bebiendo luego en una cantina, "se dieron cuenta que nada había cambiado, de que en nada les valía en estas circunstancias el enorme automóvil ni el paso de la muerte: al igual que hacía unos meses, que hacía unos años, esperaban el amanecer en ese bar asqueroso, como si hubieran venido a pie, juntando sus reales, para beber una copa de trago barato" (pág. 125). El efecto de este juicio a que llegan los jóvenes es realmente triste, pero la escena es un buen reflejo de su descontento con el ambiente.

La posición que toma Ludo es la de un escritor cuya arma de defensa es la ironía. Su distorsión de la realidad mediante la ironía, la burla y los trucos de técnica narrativa, son manifestaciones de que está consciente de su enajenación frente a la realidad y de que asume una posición ante ella. El mejor ejemplo de este fenómeno está en el ya citado trozo de narración en que con un sentido de humor negro Ludo reemplaza la idea de suicidio con una más prosaica, la de rasurarse el bigote. Este acto ironiza una situación de fuerte emoción de Ludo, burlándose también del lector y, al mismo tiempo, dejando entrever la situación lamentable a que está reducido Ludo.

A diferencia de la ironía que emplea Ludo para distorcionar la realidad, y de la que se dirige a sí mismo, la ironía también funciona en el plano estructural de la novela para dinamizar el tema de la alienación que se ha estado desarrollando en las páginas anteriores. Un ejemplo de esta técnica ocurre entre los capítulos seis y siete. La narración del primero presenta varios acontecimientos banales, el último trata de un compromiso que tiene Ludo para guiar, discretamente y sin dar señales de ser amigo, a Pirulo y su amiga a una playa pequeña y aislada donde éste piensa seducirla. A continuación se da el fin del capítulo seis y el principio del siguiente:

Ludo continuó subiendo ya sin voltear y poco antes de llegar al parapeto divisó a dos obreros que llenaban a lampadas un camión de piedras. Al verlo aparecer ambos interrumpieron su trabajo y lo miraron con estupor, al punto que Ludo se preguntó si no llevaría una malagua en la cabeza. "Está pálido, compadre", dijo uno de ellos. Ludo los miró a su vez y fue como si la atención que le dispensaban le dictara su respuesta: "Cerca de la orilla hay un ahogado. O dos, no he visto bien, pero no sé nadar". Los obreros se miraron entre sí, abandonaron sus lampas y se lanzaron por el desfiladero a la carrera.

7-- "Solo le faltaba un botón", escribió Ludo en un cuaderno. Y los imbéciles llegaron a la carrera buscando a un ahogado. ¿Quién los enviaría? Misterio. Se podría hacer algo con esa historia de celos. (págs. 53-54)

La ironía y humor que se emplean en la ordenación de los acontecimientos está dirigida en parte al lector, efecto que invita su participación activa en el punto de vista o visión de Ludo. En medio de un ambiente represivo, Ludo convierte su incapacidad de actuar en un acto de creación literaria, proceso que subraya la posición enajenada que él defiende.

Surge otro tema en Los geniecillos dominicales que dinamiza aún más todo lo anteriormente presentado, activando así la participación del lector. Nos referimos a la fascinación del autor con el acto mismo de escribir ficción. Ludo aspira a ser escritor y le dice a Estrella, su amante, que escribe una novela, "pero renunció a contarle el desenlace del libro que planeaba" (pág. 35). Es curioso que Ludo diga eso, porque la novela, Los geniecillos dominicales, toma un giro sorprendente al final. Novelas como ésta de Ribeyro que aprovechan a veces el tema del acto de escribir como la base de la estructura narrativa proponen también una teoría de la novela en la composición misma de la obra. No se propone una teoría definitiva de la creación literaria en esta novela, pero el narrador demuestra como la intriga y el chantaje sirven para despertar interés en la trama.

La actividad literaria para Ludo incluye la fundación de una revista literaria, lo que es objeto también de escenas irónicas de buen humor. El máximo incidente de esta índole tiene lugar cuando un grupo de escritores jóvenes da una lectura pública de sus cuentos se satirizan algunas exageradas técnicas narrativas mediante la intercalación de dos hilos narrativos, por ejemplo, uno del cuento leído y

otro de la reacción de los oyentes que se aburren. Cuando le toca a Ludo leer su cuento él también es objeto de la ironía y el humor, de modo que se puede siempre volver al tema principal, la alienación de Ludo de la sociedad, y también a la función de la ironía que ilumina y recalca esta posición. Por ejemplo, la sociedad representada por los oyentes es superficial; pero Ludo, aun sabiendo que su cuento no es muy bueno, desea la aprobación de esta "sociedad literaria".

Los geniecillos dominicales se vale también del factor temporal y espacial para subrayar la experiencia del tema de la alienación de que sufre Ludo. El primer capítulo abarca el período desde la tarde del 31 de diciembre hasta las doce de la noche, o sea, el primero de enero; el segundo, desde las tres de la tarde del primero de enero hasta la madrugada del día dos de enero; el tercer capítulo desde las once de la mañana del dos de enero hasta las tres de la madrugada del tres de enero; el cuarto capítulo desde la mañana del tres hasta las cinco de la madrugada del día cinco. El quinto capítulo tiene lugar después de una semana, o sea, el domingo, 11 de enero; este capítulo termina marcando el fin del mes de enero. No hay indicio del tiempo en el próximo capítulo. En el séptimo, sin embargo, se menciona sólo que pasan tres días, haciendo imposible seguir desde entonces con exactitud el paso del tiempo; es en este capítulo donde lo absurdo de trabajar para el abogado empieza a confundirse en su consciencia y, luego de dos meses se encuentra exhausto de trabajar para el abogado y a punto de volverse loco. La siguiente referencia no es según el tiempo cronológico de calendario o reloj sino de estación: "Aún hacía calor" (pág. 71). Puesto que la novela empezó en enero,

estación veraniega en Lima, la referencia citada probablemente sitúa la narración en abril. Saltando al capítulo catorce se ve lo imprecisa que es la referencia al tiempo porque "Ludo se daba cuenta una vez más que los días averiaban entre sus manos, se deshacían, sin traerle un consuelo, una alegría duradera. Tarde tras tarde caía el sol tras el parapeto y cada mañana volvía a levantarse sobre las lomas, rosado, nacarado, lleno de promesas, pero siempre sobre un desayuno triste, una aventura fallida, una aventura insatisfecha, una memoria donde se organizaban los escombros" (pág. 107).

En el capítulo veinte se hace una referencia al día que cae la primera garúa, llovizna limeña, que indica la llegada del invierno, o sea, fines de junio. En el siguiente capítulo, el narrador dice que la "garúa seguía cayendo antes de las 'Fiestas patrias'" (pág. 157), acontecimiento que celebra la Independencia del Perú, el 28 de julio. En el antepenúltimo capítulo, el 22, los acontecimientos ocurren el día 27 y los acontecimientos de los últimos dos capítulos tienen lugar el mismo 28 de julio que, siendo la Independencia, corresponde irónicamente a un acto de independencia de Ludo porque, al matar al Tuerto, culmina su enajenación con un acto de afirmación. La exposición del transcurso del tiempo en esta novela señala que el conocimiento cronológico del tiempo se desvanece en el transcurso de la novela. Las referencias al clima y a las estaciones corresponden a la intensificación del proceso de la alienación de Ludo, el que cada día se siente más enajenado a la realidad circundante.

Finalmente, referente al concepto del espacio en la novela ya se vio que la imagen de la casa funciona no sólo como un fenómeno

del espacio reductible, sino también de su herencia. Mientras el espacio en que vive Ludo se reduce cada vez que debe mudarse, la desesperación y la angustia, conceptos que dinamizan la situación para el lector, aumentan; y el concepto del tiempo se amplía a lo indefinido, indicando un alejamiento del protagonista de la realidad.

Aunque el título de la novela de Luis Loayza, Una piel de serpiente (1964) parece indicar que el tema se trata de la naturaleza selvática peruana, éste se ocupa más bien de un ambiente urbano, Lima, antes de las elecciones de 1956. El título es una metáfora que alude al proceso del cambio que experimenta un grupo de jóvenes universitarios de la clase media acomodada que pasan de la rebeldía política al conformismo burgués sin darse cuenta de ello. El esfuerzo por sacar a flote la publicación clandestina de un periódico revolucionario editado por este grupo de idealistas radicales motiva la trama de la novela. Se comunica el proceso de cambio en los jóvenes desde una posición de idealismo a una de conformismo cuando por falta de dinero se hunde el periódico después del primer número, situación de la que los salva un burgués capitalista que piensa emplear el periódico para dar publicidad a sus aspiraciones políticas en vista de las elecciones prometidas.

La acción de la novela gira alrededor de Juan, cuya visión del mundo en que vive es una de escéptica melancolía. Mientras más se ahuecan los gritos falsos de idealismo revolucionario, más aumenta el

escepticismo de Juan, en cuya visión amarga se nota un desdén por el modo de vida burguesa. El tema de "cambio de piel", por lo tanto, se hace vital al seguir la angustia de Juan en contraste con la entrega inconsciente de sus amigos a lo fácil, contraste que destaca el conformismo advenedizo de sus amigos quienes olvidan su rebeldía por la comodidad de la vida burguesa.

La estructura de la novela se divide en tres partes. Semejante a la estructura de una obra dramática, la primera parte no sólo establece el ambiente en que tiene lugar el argumento sino también expone el conflicto de la obra. La primera escena se desarrolla en la playa a donde viajan Juan y Felipe en una motocicleta al mediodía de un domingo de verano. El viaje en motocicleta facilita una descripción amplia de un domingo típico cuya "mañana amarilla y cálida" sirve de fondo a la descripción de las costumbres de la gente, además de hacer resaltar la geografía costena.¹⁶ La multitud que salía de misa mientras pasaban los jóvenes, a lo lejos el mar brillante bajo el sol, el asfalto de la carretera, pegajosa de gasolina y calor, y los viejos letreros en la carretera abandonada son algunos ejemplos de los elementos que en su conjunto crean un tono de apatía, aburrimiento y abandono. Después de nadar en el mar y dormir bajo el sol los jóvenes se disponen a volver a Lima:

Felipe y Juan regresaron despacio; sus hombros se inclinaban pesadamente mientras caminaban. Junto a la motocicleta encendieron cigarrillos y se demoraron bebiendo cerveza en un puesto, mirando la playa. Todavía quedaban varios bañistas:

algunos con una camisa o un traje sobre la ropa de baño mojada y sucia de arena, otros durmiendo con un sombrero o un pañuelo sobre la cara. (pág. 13)

En medio de esta escena se perfila en forma de un microcosmos el conflicto entre la rebeldía y la conformidad. La oposición entre el rebelde liberal y el burgués conservador se polariza también alrededor de la juventud y la vejez. La situación que surge en la playa ese día contrapone a Juan y Felipe a una pareja de gente burguesa. El hombre que desde su carro y por la ventanilla "asoma su cara, de ojos miopes y astutos y sonrisa borrosa" (pág. 9), es gordo y parece orgulloso de poder mantener cómodamente a su familia. Los jóvenes se burlan de él mediante una serie de refranes que le gritan mientras parte la motocicleta:

--Al mejor cazador se le va la paloma--dijo Juan.

El hombre los miraba con aire sorprendido, los dedos manchados de mostaza. Felipe pateó otra vez y el motor encendió. Gritó sobre el estruendo:

--Agua que no has de beber déjala correr.

Juan se acomodó en el asiento de atrás y, mientras la moto partía, saludó a la pareja:

--Dime con quien andas ...

Pero ya la polvareda que levantaba la moto los cubría. (pág. 14)

La escena revela, por lo tanto, que los jóvenes, Juan y Felipe, al dedicar el día domingo al ocio se conforman ya a la vida de la gente burguesa. Al mismo tiempo el conflicto revela su desprecio de tal

vida al burlarse de la pareja sin motivo. La actitud de los muchachos demuestra su rebeldía hacia una clase social a la cual ellos mismos pertenecen. La patético de la impotencia de los jóvenes se intensifica si se tiene en cuenta que históricamente, era el momento en que existía una necesidad de participación activa en contra de la dictadura. Lo que complica este proceso en la novela es el enfoque que cae en la circunstancia de Juan, cuya amargura y pesimismo no son suficientes para incitar la acción en nombre de los intereses antidictatoriales. Se comunica en fin un tono de frustración, elemento que motiva la enajenación que siente Juan.

El estado de enajenación de que sufre Juan es, al contrario de el de Ludo Totem en Los geniecillos dominicales, el tipo que se impone desde fuera, de modo que Juan no puede más frustrarse ante las fuerzas enajenadoras, sintiendo su impotencia para cambiar el curso de los acontecimientos. Además se observa la alienación de Juan al final de la novela cuando éste trata de comunicarse con un partidario por teléfono. Sus esfuerzos son inútiles, y así termina la novela: "--Nadie contesta" (pág. 120). Sebastián Salazar Bondy, conocido dramaturgo peruano, identificándose con el problema de Juan comenta:

Y si bien, envuelto en la conspiración, inserto desde las raíces en el medio, chapoteando en ese mundo fangoso donde la corrupción sobrevive naturalmente, Juan elige el camino de la verdadera rebelión, las últimas palabras de Una piel de serpiente son menos la convencional respuesta en un diálogo que todo un pronóstico sobre el destino: "Nadie contesta".

La incomunicación no es aquí la de la comunidad consigo misma: Loayza ha descrito ahí, en ese final austero y claro, el fracaso de una generación que no supo integrarse a una misión esencialmente humana, la de merecer a su pueblo. Juan es así una isla de bruma, desde el soñoliento despertar con que se inicia su historia hasta la última frase que se atribuye a su lenta y lánguida persona. No le pertenece la luz porque no quiere o no puede conquistarla. Yo mismo, y tal vez todos, estuvimos quizá¹⁷ ante aquella misma alternativa.

Aparte del esfuerzo de los jóvenes por sacar a la luz el periódico, se desarrolla en la novela otro tema, un triángulo amoroso entre Juan, Carmen y Fernando. Carmen, hacia el final de la novela decide casarse con Fernando quien, siendo de familia adinerada, puede asegurarle la comodidad de una vida fácil. Los planos amoroso y político se relacionan en el hecho de que el padre de Fernando es el que salva el periódico, motivado por la posibilidad de aprovecharlo para sus fines personales.

La segunda parte de la novela enfoca principalmente en una entrevista entre Juan y el señor Arriaga que desea convertir el periódico en un órgano de publicidad para su campaña política. Incapaz de poner en claro su posición, Juan vacila, revelando un lento proceso de transición de la rebeldía al conformismo. La tercera parte parece cumplir con las normas teatrales porque culmina la tensión y se desata el enredo, dejando a Juan, el pequeño antihéroe, paralizado y frustrado, posición que resulta de una conversación con otro de su grupo:

Juan se puso de pie otra vez, como con impaciencia. Habló lentamente, como escogiendo sus palabras.

--Lo que nos interesa a los dos es el periódico. Lo único que yo te digo es que trabajando con Arriaga no tendremos ninguna libertad. Tendremos que escribir lo que él quiera. Por eso es que yo no trabajaré para él, y no porque me sea anti-pático, ni porque yo quiera guardar mi pureza.

--No vamos a trabajar para él, hombre. Le vamos a tomar el pelo, ya vas a ver. Además todavía no hemos llegado a ningún acuerdo; hay tiempo para que nosotros volvamos a discutir.

(págs. 98-99)

Aumenta la tensión cuando Juan y un sindicalista tienen que recoger el periódico de una imprenta clandestina, y caen en manos de unos investigadores policiales. Estos detienen al sindicalista y dejan ir a Juan, hecho que confunde mucho a Juan. El incidente resulta ser una maniobra de Arriaga, pues quería que el periódico recibiera publicidad al ser confiscado. Además deseaba impedir la circulación de esa edición porque contenía un manifiesto comunista de un sindicato. Así la primera edición del periódico revolucionario no se repartió por revelar la verdad hiriente de una supuesta manipulación del sindicato por el gobierno. Parece insignificante el papel del sindicalista en la trama, pero el hecho de no ser puesto en libertad por carecer de los recursos económicos de Juan demuestra la injusticia.

A través de esta exposición de tema y trama de Una piel de serpiente se ha querido destacar la importancia de la trama como factor dinámico en la novela. Hay intriga hasta el final por querer saber el destino del periódico, aumentado en parte por la tensión causada cuando interviene la policía. La trama subraya el tema porque es mediante la aceptación del plan del señor Arriaga que los jóvenes completan la transición a la conformidad; también el aspecto amoroso completa la transición cuando Carmen rehusa la relación insegura con Juan por la seguridad material de Fernando. Aparte de la comparación estructural a las tres partes de una pieza teatral, la trama es lineal y la acción, sin complejidades temporales, se desarrolla dentro de tres días. Cada capítulo empieza con el despertar de Juan, así como su regreso a casa en la noche termina los primeros dos capítulos. El fin del tercer capítulo está abierto, efecto que subraya la frustración de Juan.

Otro elemento dinámico en la novela es la armonía entre los puntos de vista de Juan y el narrador, por ser la narración de tercera persona omnisciente. La actitud taciturna y escéptica de Juan en general se nota en las descripciones de las escenas y las acciones de la gente que presenta el narrador. Juan siempre observa las cosas que implican lo negativo de la civilización como, por ejemplo, mientras se visite en su cuarto un día fija su atención en un perro que come los desperdicios de una lata de basura en la calle. En otro momento mientras camina por un parque observa una estatua que torna a ser "el pajarraco monumental que parecía bizquear tratando de mirar al mismo tiempo el mar y la ciudad" (pág. 91), observación que podría

representar su propia vacilación entre la libertad y el efecto rejuvenecedor del mar, o el conformismo que caracteriza al burgués, simbolizado en la ciudad. Las situaciones irónicas trazadas por el narrador, la creación de personas tétricas y las señales negativas que pueblan la novela coordinan la actitud desdeñosa de Juan y la del narrador, reflejando así un mundo negativo al que los jóvenes se incorporan.

Muchas situaciones narrativas resultan ser irónicas y sirven para ridiculizar el idealismo de los jóvenes rebeldes. Sus declaraciones a menudo se desvanecen cuando el narrador agrega un toque irónico a la situación. Un ejemplo ocurre cuando los jóvenes se reúnen para redactar el periódico:

Sánchez levantó la cabeza. Tenía una regla en la mano y había estado midiendo una página, sobre la cual había trazado varias líneas.

--Suprimiendo el artículo que usted dijo, el comunicado del sindicato encaja muy bien.

--Vamos a ver eso.

--Nada ni nadie podrá detener la marcha de este proceso incontenible--dijo Tito. En su voz había ya un principio de sueño.
(pág. 36)

Lo hueco de un discurso del señor Arriaga, después de que los jóvenes aceptan colaborar con él, se evidencia al momento en que el narrador yuxtapone el discurso con la maniobra de servir vasos de whiskey a los jóvenes:

Con una sonrisa satisfecha apretó un botón, los libros se desplegaron como una cortina metálica, y detrás de las encuadernaciones vacías apareció un bar.

.

--En este momento no se puede estar pensando en huelgas y en cosas por el estilo, qué caramba--dijo con impaciencia mientras servía el primer vaso. --Tenemos que unirnos todos contra la dictadura que nos oprime, yo lo he dicho siempre (segundo vaso: con decisión) y no ponernos a pensar en aumentos de sueldo, en horas de trabajo y esas cosas (tercer vaso: con cierto desprecio o quizás tristeza).

Levantó la cara y la mano derecha en que tenía la botella:

--Este es un momento muy grave para la patria y no es patriótico estar pensando en esos intereses mezquinos. Todos queremos un Perú grande y fuerte y eso no lo conseguimos con huelgas, no señor.

Sirvió el cuarto vaso, con un silencio virilmente emocionado. (págs. 116-17)

Otro recurso empleado por el narrador, la creación de personas y señales negativas, complementa el punto de vista de Juan quien vislumbra una realidad decadente: La pareja de burgueses que calcula la forma de engullir su comida; un hombre que mira a Juan con amargura desde la ventanilla de un tranvía que pasa; un hombre que toma solo en una cantina, con la vista perdida mientras suda a goterones; y unos

niños vestidos con brillantes casacas de colores que "fumaban con aire desafiante y norteamericano, las manos en la cintura, mirando pasar a las muchachas" (pág. 18). Implícito en las descripciones del ambiente hay un tono de hipocresía y frivolidad. De visita, por ejemplo, a la casa de su amante, Juan ve una fotografía de ella, entonces "una niña vestida de primera comunión [quien] levantaba el rostro tranquilo iluminado por la fe o por el reflector del fotógrafo" (pág. 16); dando una vuelta, Juan y Carmen "llegaron a un parque. Sobre un pedestal una enorme cabeza de pájaro parecía observarlos con ira" (pág. 19); aparece una señal de mal agüero cuando al hablar del matrimonio próximo de Carmen con Fernando, "de lo alto de los pinos escapaban unas pequeñas figuras negras: gallinazos. No vuelan, extienden las alas y se suspenden en el aire, inmóviles, llevados por la brisa" (pág. 53). Según las veces que aparece en la novela, la imagen del pájaro lleva un significado especial y parece complementar la visión negativa de Juan.

La semejanza temática entre Los geniecillos dominicales y Una piel de serpiente radica en que ambas novelas versan sobre los efectos de la dictadura del General Odría, presentando una sociedad subyugada a los modos represivos del gobierno a la vez que a un proceso económico que favorece a una clase privilegiada y borra una tradición cultural que se basaba en un modo de vida. Ambos protagonistas, Ludo y Juan, sienten la nostalgia de un mundo ido porque en la sociedad actual que favorece al negociante se encuentran con "sombras vertiginosas, formas humanas crasas o macilentas, hombres y mujeres

estáticas, inciertos y nublados". Salazar Bondy agrega que "en estos fugaces retratos de la humanidad también hallo fragmentos de mis recuerdos".¹⁸

El grado de alienación que Ludo y Juan sufren se determina mejor según su posición en una escala que define su posición ante la vida. En un polo está la rebelión y en otro, el conformismo. La enajenación puede existir en ambos polos. Se estableció la existencia de la alienación en el caso de Ludo Totem por el rechazo de la vida burguesa. Escogiendo la enajenación libremente como su posición ante la vida, Ludo justifica y encuentra un modo de afirmarse al ironizar la realidad actual (la represión política y social) ya la pasada (la tradición cultural). Las circunstancias, sin embargo, sitúan a Juan en otra posición. Aunque el enfoque de la alienación es semejante en las dos novelas, para Juan no hay nada que reemplace lo que ha perdido por la alienación, quedándole sólo un sentimiento de frustración. Con más ideales podría haber alcanzado una posición de compromiso, pero termina vacilando entre esto y la conformidad, posición a la que dieron los otros jóvenes con menos resistencia. Lo que estas posiciones ante la vida parecen demostrar es que en la época de Ludo, no había otro modo de actuar sino escoger una posición personal de enajenado para poder exhibir su propia visión de la realidad, la irónica, idea que cabe bien desde el punto de vista de un escritor. En el caso de Juan y en vista de la situación política del año 56, los comprometidos tuvieron la oportunidad de actuar, pero vacilaron, lo cual indica la banalidad de tal compromiso y la inutilidad de una lucha sin verdadero sentido.

El punto de vista empleado en Los geniecillos dominicales permite atribuir la mayoría de la narración al punto de vista de Ludo, hecho que permite al narrador crear una posición desde la que el protagonista puede confrontar directamente la alienación que siente como escritor y ofrecer un punto de vista que le permite afirmarse. A diferencia del proceso en Una piel de serpiente la narración de tercera persona en la novela de Ribeyro ofrece una visión irónica del mundo. La ironía no viene del protagonista ni se dirige hacia el protagonista, proceso que permite a Ludo definir su posición y defenderse con ella. En Una piel de serpiente el narrador aprovecha la ironía de la situación principalmente para hacer que las declaraciones políticas de los jóvenes parezcan poco convincentes, señalando de ese modo la vacilación y falta de motivación para comprometerse con la realidad. Anticipando las novelas que se estudiarán seguidamente, se observa que el tipo de alienación que siente Ludo prepara o coincide con otro tipo parecido que surgirá en el protagonista central de Conversación en la Catedral, y se verá cómo la vacilación en Una piel de serpiente se convierte en una actitud que se define en Los juegos verdaderos. De este modo, el punto de vista y la ironía sirven para iluminar la alienación en ambas novelas. Se manifiestan también las diferentes posiciones que el sujeto alienado toma ante la realidad. Las dos novelas reflejan un ambiente social cuya circunstancia histórica se expone mediante la actitud creativa de Ludo y la transitoria rebeldía de los jóvenes en Una piel de serpiente.

Siguiendo al tema de la alienación de la juventud de la sociedad a que pertenecen, fenómeno que sirve de tema a Los geniecillos dominicales y Una piel de serpiente, se encuentra de nuevo esta actitud en el joven protagonista de Conversación en la Catedral (1970), novela de Mario Vargas Llosa.¹⁹ Aunque esta novela de Vargas Llosa parte de una larga conversación entre dos personajes importantes, Santiago Zavala y Ambrosio Pardo, Conversación en la Catedral sintetiza una historia de frustración de toda la población peruana durante varios años. Más específicamente--y, por eso, en parte, la estrecha relación con las obras de Ribeyro y Luis Loayza--, la narración tiene como fondo temporal el ochenio que para Vargas Llosa, "era muy diferente de otras (dictaduras) que fueron o son más violentas. Ésta prefirió gobernar mediante la corrupción, la intriga, el compromiso y la duplicidad. ... Fue una dictadura que robó a nuestra generación. No hubo héroes ni produjo mártires, pero sí muchos fracasos".²⁰

En su contexto más amplio, el tema de Conversación en la Catedral es la dictadura odriísta, de modo que el probar la existencia de ello en la novela naturalmente trae consigo una censura al régimen dictatorial peruano. Para manifestar mejor la repercusión que la dictadura tuvo en la sociedad y estudiar la alienación como resultado de dicho régimen el enfoque temático debe caer en uno de los cuatro personajes más importantes de los 70 que tiene la novela. Limitándose al estudio de Santiago Zavala se descubre no sólo un personaje complejo, sino uno que encarna la frustración, la crisis, el fracaso

y, sobretodo, la enajenación, con todas las implicaciones anteriormente mencionadas. José Miguel Oviedo en su libro Mario Vargas Llosa: La invención de una realidad, ofrece un estudio extenso y excelente sobre Santiago Zavala quien, para Oviedo, es el personaje "más conflictivo, el más rico y complejo".²¹

La novela empieza narrando un incidente en el cual un periodista, Santiago, va a la perrera municipal en busca de su perro. En este lugar encuentra trabajando al antiguo chofer de su padre, Ambrosio, a quien invita a tomar una cerveza. La conversación se prolonga cuatro horas y tiene lugar en "La Catedral", una modesta cantina de un barrio popular. El diálogo se esparce por toda la novela y se identifica por el empleo de los nombres, el tiempo en el presente de indicativo. El tratamiento, "niño", que emplea Ambrosio, es el eje desde el cual se extienden múltiples diálogos entre diversos personajes.

Antes de considerar el contenido del diálogo entre Santiago y Ambrosio, se ofrece una historia cronológica del joven, lo que facilita encasillar los momentos claves de su vida. Santiago, hijo de Fermín y Zoila Zavala, y hermano de la Teté y el Chispas, nace en 1933. Después de graduarse de la escuela secundaria en 1951, decide contrariamente a los deseos de sus padres presentarse a la Universidad Católica, y se presenta a la Universidad de San Marcos. Mientras se prepara para el ingreso a la universidad, acompañado de un amigo y aprovechando la ausencia de sus familiares, decide experimentar en Amalia, la criada, los poderes afrodisíacos de una droga; experimento interrumpido por la inesperada llegada de sus padres. Durante los

exámenes de ingreso, conoce a Aída y Jacobo cuya amistad será muy importante para él los próximos dos años. Su tercer año en la universidad, 1954, marca su activa participación en las sesiones clandestinas sobre actividades revolucionarias que culminan en su efímero encarcelamiento, a raíz de lo cual pierde contacto con sus amigos y decide dejar la casa de sus padres. Su tío, Clodomiro, le sugiere que busque trabajo de periodista en "La Crónica" donde, después de pasar una prueba de composición, consigue empleo. Se hace amigo de un periodista borrachín, Carlitos, a quien acompaña repetidamente a una cantina. Durante un espacio de cuatro años, 1954-1958, no ve a sus padres. En 1958 lo mandan trabajar temporalmente en la sección policial del periódico para indagar el asesinato de la Musa, ocasión en la que descubre que su padre es un pederasta pasivo. Este descubrimiento le afecta mucho y decide hablar con su padre, pero al momento de tenerlo enfrente no puede decirle que conoce su secreto.

En 1959, rumbo a Trujillo para hacer un reportaje exclusivo sobre la Polla, se accidenta y es llevado a un hospital donde conoce a una enfermera de provincia, Ana, de quien se enamora y a la que visita en Ica dos veces por mes. Cuando se encuentra encinta, Ana aborta; pero se casan en 1960 y, después de una corta luna de miel, vuelven a Lima. Como sus padres no aceptan a Ana por su posición social, Santiago deja de visitarlos nuevamente, salvo la vez que Fermín se enferma y cuando muere en 1963. Recibe visitas de sus hermanos de vez en cuando entre 1960 y 1963, año en que se desarrolla la conversación con Ambrosio en "La Catedral".

A través de esta breve sinopsis de la trayectoria de Santiago, se observa que la narración cubre más o menos doce años de la vida de éste, desde los 18 años de edad hasta los 30, época en que el joven típico tiene que encararse con muchas decisiones que determinan el rumbo que tomará su vida en los años sucesivos. La coincidencia temporal entre estos tan delicados años formativos de idealismo y el corrupto ochenio crea un terreno propicio para la germinación y florecimiento de un estado de enajenación. Para el profesor Oviedo, "no cabe la menor duda de que en este personaje Vargas Llosa ha dado el retrato del joven inconformista burgués de la época odriísta, según su modelo peruano o limeño más característico: una honesta pero insuficiente ruptura con el sistema, que no llega a ser ni heroica ni repudiable, sino una caída en el vacío".²² También es otro Santiago, "el personaje que deriva los altibajos de una sociedad sin rumbo. Los fenómenos generales del Perú están implícitos en su conducta. Todo lo que hace asquea, pega como una bofetada, elucubra y capea como si en pudrirse encontrara su mayor felicidad, el testimonio de una época masoquista, testimonio brutal y tormentoso como ninguno".²³

No nos interesa reducir el retrato que el autor ha creado ni probar si los fenómenos generales del Perú están implícitos en su conducta sino enfocar en la alienación de que sufre Santiago para luego comentar unas técnicas narrativas que dan cuerpo al tema. Para el estudio de la alienación se encuentran unas claves en las primeras líneas de la novela:

Desde la puerta de "La Crónica" Santiago mira la avenida Tacna, sin amor: automóviles, edificios desiguales y descoloridos, esqueletos de avisos luminosos flotando en la neblina, el mediodía gris. ¿En qué momento se había jodido el Perú? Los canillitas merodean entre los vehículos detenidos por el semáforo de Wilson voceando los diarios de la tarde y él echa a andar, despacio, hacia la Colmena. Las manos en los bolsillos, cabizbajo, va escoltado por transeúntes que avanzan, también, hacia la Plaza de San Martín. El era como el Perú, Zavalita, se había jodido en algún momento. Piensa: ¿en cuál? Frente al Hotel Crillón un perro viene a lamerle los pies: no vayas a estar rabioso, fuera de aquí. El Perú jodido, piensa, Carlitos, jodido, todos jodidos. Piensa: no hay solución. Ve una larga cola en el paradero de los colectivos a Miraflores. ...²⁴

Cronológicamente, este trozo ocurre en 1963, época en que termina la novela, hecho que da énfasis a las preguntas retóricas sobre el momento en que Santiago se había equivocado de rumbo. Aunque afirma que no hay solución, se establece un interés por saber por qué y cuándo se equivocó de rumbo. El trozo arriba citado ocurre antes de la conversación con Ambrosio. Al salir de "La Crónica" al medio día, Santiago toma una cerveza con otro periodista y en medio de esta conversación Santiago se pregunta si no se arruinó moralmente en el momento en que lo trasladaron a escribir los editoriales, acto que le pone en camino a descubrir la verdad sobre su padre. Se pregunta

varias veces qué le pasa este día y, en estado de mal humor, nota que engorda, que su día libre suele ser aburrido, que aún guarda la vieja ilusión de sacar el título de abogado; pero esto significaría "dar marcha atrás" (pág. 17). Durante la conversación con Ambrosio, Santiago reflexiona y trata de precisar en cuál momento se equivocó de rumbo; pero, aún hasta los últimos momentos de la conversación, no puede explicar por qué actúa tan masoquísticamente, comportamiento que el lector interpreta en forma dinámica las técnicas narrativas.

Una de las técnicas, el punto de vista, sobre cuya función se comentará más ampliamente, juega un papel importante desde el principio. Como en Los geniecillos dominicales, se emplea una narración de tercera persona ("Desde la puerta de 'La Crónica' Santiago mira la avenida ..."), mezclando el punto de vista de varios o todos los personajes que se introducen directa o indirectamente ("... mira la avenida Tacna, sin amor"; "¿En qué momento se había jodido el Perú?"; "... ahí está Norwin, hola hermano ..."; "No parece borracho todavía y Santiago se sienta ..."). Se intercalan la descripción del ambiente y la visión interior del personaje que, en el caso de la primera página, comunica un tono negativo a la realidad circundante, de modo que se difunde una visión amarga y pesimista hasta incluir toda la realidad. Esta técnica es especialmente eficaz para comunicar un estado de enajenación porque la distorsión que se hace de la realidad hiere al lector, comunicándole la misma sensación o, al contrario, sirve también para distanciar al lector hasta donde pueda observar al enajenado, comprendiendo su situación sin participar en ella.

Desde que empieza la conversación con Ambrosio surgen desde el plano introspectivo e interior indicios de un conflicto viejo que, relacionado con su padre, Fermín Zavala, está destruyendo a Santiago: "No debiste venir, no debiste hablarle, Zavalita, no estás jodido sino loco. Piensa: la pesadilla va a volver. Será tu culpa, Zavalita, pobre papá, pobre viejo" (pág. 24). En medio de olores pestilentes en la cantina, mezcla de tabaco, cerveza, sudor y restos de comida, un mecanismo proustiano motiva más recuerdos y aún remordimientos: "ni tú ni yo teníamos razón papá, es el olor de la derrota papá" (pág. 27). El conflicto que le atormenta desde hace mucho tiempo se relaciona con la Musa, quien en 1958 fue asesinada, según algunas personas, por Ambrosio para librar a Fermín Zavala de seguir siendo chantajeado bajo la amenaza de divulgar el hecho de que éste era pederasta. Para Santiago, sólo Ambrosio puede aclarar la situación. "Que hablemos con franqueza de la Musa, de mi papá. ¿El te mandó? Ya no importa, quiero saber. ¿Fue mi papá?" (pág. 29). Ambrosio responde a Santiago, diciendo que "no merecía el padre que tuvo, sépaselo. Váyase a la mierda, niño" (pág. 29). Al fin, regresando a casa, Santiago se dice que Ambrosio era "mejor que tú, Zavalita. Había pagado más, se había jodido más. Piensa: pobre papá" (pág. 30).

La pregunta desesperada sobre la verdad de su padre, aunque Santiago sabía ya la respuesta, culmina la conversación y, por lo tanto, parece formar el punto de arranque del rumbo que finalmente, o poco a poco, toma Santiago a través de los doce años de su vida que se

narran en la novela. Aunque Santiago no llega a ninguna conclusión definitiva sobre este problema (¿una manera de evadir la verdad sobre su padre?), la búsqueda relampagueante a través de la narración revelará algunas razones. En forma cronológica desde el segundo capítulo del primer libro, la narración enfoca en el año 1951 cuando Santiago está entre terminar la escuela secundaria y entrar en la universidad. Santiago resiste el futuro que le tiene planeado su padre, de estudiar en la Universidad Católica, recibirse de abogado y poder meterse en la política. El problema gira alrededor del hecho de que Fermín ayuda a Odría a entrar en el gobierno. Un amigo de entonces, reprimiendo a Santiago por insistir en criticar a su padre y querer, aparentemente, dar la contra, le dice:

--Te has puesto en un plan muy fregado--dijo Popeye--.

Te las pasas dando la contra, rajas de todo, y te tomas demasiado a pecho las cosas. No te amargues la vida por gusto, flaco.

--Métate tus consejos al bolsillo--dijo Santiago.

--No te las des tanto de sabio, flaco--dijo Popeye. Está bien que seas chancón, pero no es razón para creer que todos los demás son unos tarados. Anoche lo trataste a Coco de una manera que no sé cómo aguantó. (pág. 37)

En cuanto a la política, Santiago explica a su hermano que no le da la contra en todo sino cuando se pone a defender a Odría y los militares; porque éstos subieron al gobierno a la fuerza y Odría ha

metido presos a un montón de gente. Entre esa época y la de su vida como estudiante en San Marcos donde se enamora de Aída, dice a Ambrosio que haría cualquier cosa por saber en qué momento se jodió (pág. 74). Piensa en la época en que todavía era comunista: "querías ser comunista. Sentía su corazón golpeando fuerte y estaba maravillado: En San Marcos no se estudia nada, flaco, sólo se hacía política, era una cueva de apristas y de comunistas, todos los resentidos del Perú se juntaban ahí. Piensa: pobre papá. Ni siquiera habías entrado a San Marcos, Zavalita, y mira lo que descubrías" (pág. 76). Cuando se hace amigo de Aída y Jacobo y encuentra que la mayoría son de hogares humildes, se avergüenza de la idea de que él pertenece a una clase diferente y que su padre es odriísta; por eso, dice que odia a su padre. Estos sentimientos aumentan y se pregunta otra vez si fue en ese momento que se decidió su suerte. Cuando por fin dice a sus nuevos amigos revolucionarios quién es su padre, las cosas empeoran. En su casa la situación no es mejor para Santiago porque desde que ingresó a San Marcos su familia no deja de molestarle con bromas que le disgusta. Santiago le dice a su padre que "me da cólera que tengas esos prejuicios" (pág. 89). La universidad en retrospectiva no le resultó muy buena, pero en el momento creía que le gustaba, "porque Jacobo y Aída, bastaban, piensa, porque ellos eran la amistad que excluía, enriquecía y compensaba, todo. ¡Ahí, piensa, me jodí, ahí?" (pág. 108). La familia nota de pronto que está medio sonámbulo, cansado y preocupado. Su padre quiere saber si tiene algún problema y Santiago contesta que no, pero en esa época ya está

enamorado de Aída con quien asiste a las reuniones clandestinas del grupo comunista. En este proceso de razonamiento, brota la imagen del gusanito, que le presenta otro aspecto de su frustración, la inability de creer en algo: "de repente el gusanito: mentira, no creo" (pág. 119).

Santiago siente que toda su vida ha hecho cosas sin realmente creer en ellas, y se pregunta si ha sido por falta de fe o por timidez. Tiene también la sensación de haberse equivocado de rumbo pero no puede precisar cuándo o en qué circunstancias lo hizo. Cuando deciden que el círculo de estudios marxistas al que secretamente asisten Santiago y sus amigos debe dividirse, a Santiago le toca separarse de Aída y Jacobo y Santiago dice que "había esa sensación de soledad, ese vacío. El gusanito estaba ahora ahí, dando mansas vueltas monótonas en las entrañas" (pág. 123). Resulta que Santiago está enamorado de Aída, pero la timidez no le permite confesarle su amor ni aún cuando la chica le ofrece la oportunidad para hacerlo. Recordando eso exclama para sí mismo, "ay, Zavalita" (pág. 128), momento que, por lo tanto, parece ser importante en el desarrollo de su estado de enajenación. Lo que se ha visto hasta ahora son ejemplos de esa pérdida de que se habló en otro contexto; pérdida de unas relaciones anteriores que inspiraban seguridad, como entre padre e hijo; y pérdida del amor idealizado.

Santiago recalca una vez más que la persona que tiene convicción es afortunada: "--Es lo mejor que le puede ocurrir a un tipo, Ambrosio--dice Santiago--. Creer en lo que dice, gustarle lo que hace"

(pág. 159). A pesar de que la amistad con Aída y Jacobo fracasa y que no puede creer en el partido, le dice a Ambrosio que no se arrepiente de lo de San Marcos, porque "gracias a San Marcos no fui un alumno modelo, ni un hijo modelo ni un abogado modelo, Ambrosio--dice Santiago" (pág. 165); "--Porque gracias a San Marcos me jodí--dice Santiago--. Y en este país el que no se jode, jode a los demás. No me arrepiento, Ambrosio" (pág. 166). Esta frase es clave porque define la posición del hombre alienado. Como se definió páginas atrás al hablar de Ludo Totem en Los geniecillos dominicales, la alienación es una posición en el continuum de rebelión-conformismo. La alienación no se impone desde fuera sino brota del sujeto mismo, siendo por lo tanto, voluntaria. Aunque se revela hasta aquí que hay ciertos elementos en la vida de Santiago que motivan un estado de enajenación, uno de rebeldía y otro de conformidad, él escoge una posición enajenado entre los dos porque rechaza su realidad (los valores de la sociedad que se manifiestan mediante la familia, la iglesia, la universidad, etc.). Santiago no lamenta la ausencia de lo que rechaza, sino escoge una posición desde la cual se defiende, aunque sea de un modo trágico. Dicho de otra manera, si Santiago rechaza lo que pudo haber sido--el abogado rico, el político importante, o el revolucionario comprometido--, y elige la mediocridad, está escogiendo en realidad una posición particular, que no muchos escogerían pero que le libera, por lo menos, de caer en algo que él siempre ha censurado, acto que en cierto modo equivale al triunfo.²⁵

Los doce años de la vida de Santiago que se delinean durante la conversación nos muestran los momentos de angustia, duda y búsqueda

de las situaciones que motivan el estado de alienación en que se encuentra. Cuando Santiago es encarcelado por participar en las sesiones clandestinas del grupo comunista, su padre, mediante su influencia política le saca de la cárcel, acto que revela su posición de privilegiado y le induce a alejarse de sus amigos por cuyo encarcelamiento se siente culpable. A raíz de este incidente Santiago también decide irse de su casa. Con la ayuda de su tío consigue trabajo en "La Crónica" y aunque tiene tiempo no desea volver a la universidad, ni ver a sus amigos o a su familia. Cargado de resentimiento y nostalgia, Santiago dice a su tío Clodomiro que está desorientado, que sabe lo que no desea ser, pero no lo que le gustaría ser.

Santiago reemplaza a un periodista de la sección policial y en la investigación del asesinato de la Musa, él y otros periodistas entrevistan a una prostituta, amiga de la Musa quien acusa al padre de Santiago como responsable del asesinato y explica las razones. Santiago siente que el mundo se le viene abajo. La humillación y el dolor de tal descubrimiento son tan graves que, recordando el momento, Santiago dice "en ese momento, Zavalita? Piensa, sí, ahí" (pág. 31).

La preocupación de Santiago por precisar el momento en que cambió su suerte y su constante indagar introspectivo demuestra que todas las relaciones que tenía desde la escuela secundaria son importantes en su vida. Distanciado de su familia, se encuentra envuelto en la soledad y se convierte en un hombre frustrado y enajenado de las costumbres tradicionales que le harían partícipe de la corrupción de una sociedad a la que desprecia. Aunque resulta ser un hombre que

siempre está obsesionado por las dudas, la enajenación que siente de la corrupción continúa motivando implícitamente un rechazo debido a que Santiago escoge la mediocridad, posición trágica y, para él, más digna que la forma de vida que él repudia.

La exposición de un estado de enajenación que contiene las semillas de grandeza y tragedia, depende no sólo de la actitud del enajenado sino también de la eficacia de la técnica narrativa en la novela para comunicar su posición ante la vida. Para la interpretación del estado de Santiago, el narrador se vale de diversas técnicas narrativas. Emplea la tercera persona con un enfoque múltiple desde el punto de vista de muchos personajes, y el diálogo directo, creando así un efecto dramático y un estilo particular para cada punto de vista. En el caso de Santiago, se sirve de la segunda persona singular, Tú, junto con el diminutivo, "Zavalita", cuyo efecto crea la ilusión de un estado de alienación entre el narrador y el ente a quien habla, él mismo.²⁶ La segunda persona crea una separación de las facultades mentales, un desdoblamiento que investiga, censura y afirma a Santiago para que medite profundamente las alternativas que tenía a la mano para cambiar su vida durante doce años. El valor del desdoblamiento que siempre supone un "yo" y un "tú" dentro de la misma persona en un diálogo, se ve en términos de un examen de consciencia a través de las cuatro horas de conversación en la Catedral.

Debido a la naturaleza de la segunda persona, se crea un ambiente de intimidad, introspección y revelación de los sentimientos más privados, urgentes y destructivos de una persona. Emir Rodríguez Monegal, el distinguido crítico literario, comentando el punto de vista

empleado en Señas de identidad en una entrevista con su autor, Juan Goytisolo, piensa que el mencionado diálogo dentro del personaje "se da también a nivel de autor y personaje".²⁷ Quiere decir que al contrario de una completa identificación entre autor y personaje, hay algunos aspectos en que difieren: "Por eso creo que de ahí surge una verdadera dialéctica del yo y tú, no sólo dentro del mismo Alvaro (personaje en Señas de identidad) sino entre el personaje y tú como autor".²⁸ Surge, pues, una relación tensa, como lo que se nota entre Santiago y el narrador de Conversación en la Catedral. Al emplear la segunda persona, se produce una relación especial entre el narrador y el personaje, creando así una situación de más vehemencia.²⁹

Esta relación tensa o conflictiva, pues, es la que da lugar a la creación de un personaje rico y complejo. De Santiago, por ejemplo, en el momento en que siente vergüenza ante sus compañeros por ser hijo de un político rico, y brota desde adentro una fuerza brutal primitiva en el pensamiento, "te odio, papá" (pág. 86), revelando un conflicto entre su lealtad a la familia y su lealtad a sus amigos. También recuerda el momento, años más tarde, cuando espera hablar con su padre después de no haberlo visto por mucho tiempo y al tenerlo delante, siente y actúa como un niño consentido. Por el otro lado, la actitud de Santiago ante ciertas situaciones se presenta mediante algunas imágenes que recrean sentimientos de los más elementales y básicos. En un momento de más iluminación y fuerza para Santiago en su examen de consciencia, surgen, por ejemplo, sensaciones de vacío, malestar, y soledad que se captan mediante las imágenes del gusano, la serpiente y el cuchillo. La

creación y empleo de estas imágenes requieren una relación especial entre el narrador y el personaje, de modo que la segunda persona da lugar a la mencionada intervención, creando así, como dice Juan Goytisolo, "mayor apasionamiento" en su relación como autor con el personaje, cuyo efecto siente el lector.

Junto con el empleo de la segunda persona que crea esta relación singular entre el "yo" y el "tú" del personaje y que se manifiesta como un acto de reflexión, el lector se da cuenta del empleo de la oración interrogativa en estas situaciones. Esta forma sintáctica implica algo más que un simple recuerdo, y enfatiza el hecho de que en esos momentos claves Santiago toma una decisión importante. Los incidentes que se narran en la novela y el empleo de la forma interrogativa parecen combinarse, creando así la mejor aproximación a lo que ocurre con tanta frecuencia en la vida humana: la vida no toma el rumbo del éxito o del fracaso por una sola razón, sino por muchas de ellas, algunas de las cuales caen bajo el control consciente de la persona mientras otras están completamente fuera de su control.

El empleo de los apodos y diminutivos en la narración, característica del habla hispana, es un elemento narrativo de suma importancia en Conversación en la Catedral. No sólo sirve como modo de identificar a varios personajes en medio de múltiples diálogos no identificables de otra manera sino también para crear perspectivas temporales y emocionales entre diferentes personajes. El empleo del apodo y los diversos efectos que produce se observa mejor en Santiago. El diminutivo, "Zavalita", relaciona a Santiago con sus amigos periodistas (ver la nota 26). Es también el nombre que se emplea en el examen de conciencia

entre el "yo" y el "tú", momentos cuando surgen el empleo de la interrogación y la palabra "piensa". El diminutivo representa la estrecha relación afectiva que tiene con su único amigo, Carlitos, el periodista borrachín en quien se confía y con quien habla de sus problemas personales.

El diminutivo conlleva también un cierto desprecio hacia sí mismo. El empleo del diminutivo sitúa a Santiago dentro de la época más conflictiva. La experiencia trata de la completa independencia familiar y rechazo abierto de lo que anteriormente resiente. Sólo se tiene que comparar la época y los amigos, junto con el mismo "yo", en que usa "Zavalita", con los otros apodos que le daban los miembros de su familia de cuando era joven hasta la última vez que ve a su hermano. Como adolescente, Santiago se destacaba como inteligente y estudioso y sus hermanos con algo de resentimiento lo llamaban "super-sabio", "chancón", "mocoso", "flaco", y "bohemio". Como los hermanos llevan sobrenombres también, la Teté y el Chispas, se pregunta por qué estos apodos de Santiago son diferentes y tienen un significado especial. En la última conversación con su hermano, surge un pensamiento sobre estos nombres que parece demostrar una culminación de fastidio por parte de Santiago:

Se volvió a reír, algo artificialmente ahora, y mientras reía había brotado ese fulgor de incomodidad en sus ojos, Zavalita, esos puntitos brillantes e inquietos: ah flaco bohemio, había dicho dos veces, ah flaco bohemio. Yo no soy loco, descastado, acomplejado y comunista, piensa. Piensa: algo más cariñoso,

más vago, algo que podía ser todo. Flaco, bohemio, Zavalita. (II, pág. 292)

Es de interés observar también en cuanto a la relación autor-personaje que Mario Vargas Llosa siempre emplea "Santiago" al identificar al dialogante en las acotaciones dramáticas. Este hecho cobra importancia el saber que con otros personajes en la novela, el autor emplea su apodo o diminutivo para identificarlos: Teté, Chispas, Queta, Becerrita, Carlitos, entre otros. El empleo de "Santiago" demuestra una actitud íntima del narrador hacia Santiago porque corresponde a lo que Santiago mismo quiere ser, un hombre independiente, libre de las clasificaciones y actitudes impuestos por otros.

A través de las tres novelas analizadas en este capítulo, Los geniecillos dominicales, Una piel de serpiente y Conversación en la Catedral, se ha visto el desarrollo del tema de la alienación, particularmente en tres personajes, Ludo, Juan y Santiago, respectivamente. Los tres tienen alguna relación con las letras. Ludo y Santiago escriben para rechazar la realidad. En el caso de Juan, sin embargo, el sacar a flote el periódico revolucionario representa no necesariamente una manifestación de rechazo de la sociedad sino un compromiso con la realidad. Mediante la literatura Ludo asegura un modo de vivir dentro de la sociedad que él rechaza y aunque aumente más su soledad y desesperación, debido a que vive dentro de un mundo de ilusiones, de alguna manera consigue afirmarse. En el caso de Santiago, el periódico no le sirve artísticamente para escapar de la realidad pero sí para rechazar el mundo de su padre y vivir en la mediocridad. Además,

mediante su columna de periódico puede pasar esta mediocridad a sus lectores, el mundo burgués. Desde un punto de vista ético, su posición cobra la posibilidad de una tragedia, concepto de la vida mucho más digno que cualquier otro ideal a que aspiran los demás personajes de la novela.

Las tres novelas ya estudiadas fueron escritas en los años 60, pero testimonian la época de los 50, en la que la juventud se sentía alienada de la sociedad debido a un sistema de gobierno cuya corrupción chocaba con sus aspiraciones a una sociedad mejor, circunstancia que propicia los conflictos entre generaciones. El hecho de que estas tres novelas que se cuentan entre las mejores, más populares e importantes en la novelística peruana de esta década, se ocupen de la misma época, es un indicio de su importancia en la historia peruana. El año 1968 se publica Los juegos verdaderos, primera novela del joven arequipeño, Edmundo de los Ríos. Mientras las novelas previamente estudiadas se dedican a crear una imagen del ochenio, ésta enfoca en la época de los 60, durante el régimen de Fernando Belaúnde Terry, desde 1964 hasta 1968 en que es derrocado por una junta militar "reformista". Belaúnde, a pesar de instituir muchas reformas sociales, se encontraba atacado por los derechistas (la oligarquía) y los izquierdistas (los apristas y los comunistas). Se aprobó la ley de la Reforma Agraria en 1964, por ejemplo, legalizando así la redistribución de la tierra;³⁰ consecuentemente, los grandes terratenientes tildaron a

Belaúnde de comunista, y los verdaderos comunistas, organizados en pequeños bandos dispersos en la sierra, censuraban al gobierno por su falta de energía. En 1965 el presidente tuvo que decretar un estado de sitio en el Perú, y envió tropas a combatir a los guerrilleros en las montañas.³¹ Aunque parezca que las metas del presidente, con tanta legislación de reforma social, y las de los comunistas no se oponían, hubo diferencias de ideología e intensidad de acción. Mientras Belaúnde trataba de equilibrar las fuerzas conservadoras y revolucionarias en el gobierno, los comunistas lo hostigaban y lo denunciaban por no actuar decisivamente, por ejemplo, con la expropiación del complejo petrolífero de la International Petroleum Company.

A pesar de las consecuencias políticas de 1968, que fueron la culminación de los cuatro años anteriores, hubo en esa época un ambiente de cambio en el Perú, una actitud de revolución social y económica, un aura que brotaba del "cheísmo"---"Cuba sí, yankee no"---, las elecciones de 1964, y el atractivo personal del mismo Belaúnde. Las injusticias no fueron eliminadas, pero se canalizaron la protesta y rebelión hacia la efímera estructura política dominada por la oligarquía por un lado, y las compañías extranjeras por el otro, respaldado siempre por el poder militar. Del ambiente ligeramente esbozado aquí crea el autor de Los juegos verdaderos el fondo para la novela. A través de una técnica narrativa recargada y un tema que comunica una efectiva denuncia del sistema político que beneficia a los que tienen mucho y se aprovecha de los que no tienen nada, se narra desde varios planos temporales y puntos de vista, la vida de un joven

guerrillero anónimo. Para poder relacionar la importancia del papel que juegan las guerrillas en el enfoque general de la novela, y así concluir que "la intención política es por completo oblicua y salvo dos o tres exabruptos, nunca se canaliza en forma bajo una posición ideológica, que a todas luces el autor no posee",³² nos basamos en una exposición de la trama que depende en mucho de su estructura.

La división externa de la estructura es tripartita: Primera parte (capítulos 1-17); Segunda parte (18-38); y Epílogo (39-46). Cada parte tiene dos epígrafes que están tomados de los pensamientos de Cristo, José Martí, Mao Tse-Tung y Pablo Neruda que, aunque de contenido diverso, parecen en su conjunto pedir un reconocimiento de la realidad peruana. La estructura interior se divide según diferentes planos temporales (y espaciales). Básicamente la narración se estructura en tres planos. El primero enfoca en el tiempo que un joven guerrillero sirve en una prisión en la selva del Perú. La narración describe las primitivas condiciones en que viven los presos y los malos tratos de que son objeto. Un día el joven guerrillero recibe una patada en la columna vertebral a resultado de lo cual muere. La narración trata de los últimos días de la lenta agonía del guerrillero y debido a que delira gran parte del tiempo se da desde este plano un extensión temporal, proyectándose en su afiebrada imaginación la fantasía de ser trasladado a una prisión cerca de Lima, y de que conseguirá la libertad mediante la presión del cuerpo estudiantil limeño. El segundo plano trata de la niñez del protagonista. Recuerda con nostalgia su vida en Arequipa, donde se enamora de una niña y forma

parte de la pandilla, los Halcones Negros, recuerda también la muerte de un miembro de la pandilla, y sus primeras experiencias sexuales. El tercer plano capta la preparación y el momento cuando el joven sale con el pretexto de estudiar en México. Abarca su despedida de su madre y de su novia y su viaje a Cuba para entrenarse de guerrillero, acontecimiento no muy lejano en el pasado.

La relación entre la estructura exterior y la interior consiste en que se alternan sin orden los tres planos temporales como unidades de capítulo en cada parte (el primer capítulo trata del joven encarcelado, el segundo sobre su niñez en Arequipa, el tercero sobre su larga despedida, etc.). Considerando más detalladamente la estructura interna de Los juegos verdaderos que, como se ve, cobra importancia por los tres planos temporales y espaciales--el pasado remoto (la niñez en Arequipa), el pasado cercano (el estudiante universitario en Lima), el presente (el revolucionario encarcelado en la selva)--, existen otros que enriquecen y completan la gama temporal del pasado, presente y futuro. Desde el primer plano se ve que el protagonista en el transcurso de poco tiempo empieza a delirar debido a su confinamiento y al dolor físico que padece. Su afiebrada imaginación se proyecta hacia el futuro al momento en que vendrá un camión para llevar a los presos a Lima. Aunque el joven muere cuando termina el último capítulo del primer plano, se ofrece con la proyección al futuro, posibilidad admisible si se considera que el efecto principal de la novela es el de establecer múltiples posibilidades para la historia descrita, creando así una historia anónima que se compone de todos los elementos de

la realidad.³³ En el momento en que el joven empieza a proyectarse, acto motivado por las noticias que trae su nuevo compañero de celda que dice que en treinta horas les tocará salir de ese ambiente abrumador, se propone otra posibilidad para la historia, la duda de que toda la historia del revolucionario se haga realidad. Mientras más avanza en su proyección al futuro, el joven imagina una vida fácil--matrimonio, trabajo estable con el padrino, casa, hijos--la historia de un preso político "para una novela, Los Juegos Verdaderos, [que] podría llamarse, una novela sobre las guerrillas, la vida de un guerrillero en una prisión atroz en medio de la selva".³⁴

Del prólogo de la novela surge otro nivel temporal que se relaciona con la mencionada proyección hacia el futuro. Este nivel nos informa sobre la vida de los amigos del guerrillero, trece años después de ser miembros de Los Halcones Negros en Arequipa. Estos ya son padres de familia y sus situaciones son poco envidiables, como se ve seguidamente:

y César partió para Puno, hizo muchos planes, en poco tiempo me compraré una hacienda y luego, nada, no compró absolutamente nada, pasó el tiempo, y César dejó los veinte años y ya a los veintisiete años estaba casado y viviendo en una pocilga, cinco años más tarde, César era un borrachín que tomaba alcohol de 40 grados y muchas veces su mujer lo arrastraba por las calles oscuras, lúgubres y frías de Puno. (pág. 185)

Al ver la noticia de la muerte de su amigo de los días de la niñez, César, muy apenado y emocionado, decide escribir a Carlos, otro de los

Halcones Negros. Mientras garrapatea en el papel, piensa en sí mismo, su pasado y su situación despreciable:

y todo cambió hasta aquí, donde estoy, un pobre diablo, con los hijos que se crecen sin que yo pueda hacer nada por ellos, qué he hecho de mi vida, César, ahora sí no hay quién te pare, Cesitar, y jodido cómo podré ver a mis amigos, todos muy bien, con dinero, felices, progresando y sólo yo, hasta sería mejor que, no seas tonto, Cesitar, no digas esas cosas, todo cambiará y otro vez, tú también me decías que ibas a ser un buen médico de locos, recuerdas, lo decías, César, y ya ves, se muere él de guerrillero y ni siquiera yo sirvo para eso, no tengo huevos para nada y para luchar por la patria hay que tener dos buenos testículos del tamaño del mundo parados ante uno, César, sigue escribiendo la carta, Cesitar, "al que más queríamos, lo han matado en una cárcel cerca de esta ciudad. Era un guerrillero. No entiendo muy bien estas cosas", es la verdad, no entiendo anda, César, "pero creo que se ha portado, estoy seguro, que se ha portado como un verdadero Halcón Negro. La noticia me ha desesperado". (pág. 209)

Pero César rompe el papel y vuelve a meterse en el círculo vicioso de beber en la cantina con sus amigos, tratando de olvidarlo todo y, aunque quiere reformarse, no es capaz de hacerlo. El epílogo, por lo tanto, resulta ser importante para la experiencia de la novela porque la anonimidad del joven en relación a las situaciones de los otros se

singulariza, cobrando así visos de un ser humano real, que ha surgido de un pasado típico para luego frustrarse debido a la política, sufrir por la pérdida de su padre, comprometerse a luchar por los ideales y darse cuenta, tarde ya, que al contrario de los juegos infantiles de los Halcones Negros, "todo había sido un gran juego. Un juego de verdad, a muerte. Todos comenzamos como los buenos de las seriales y terminamos como los malos" (pág. 87).

El empleo de los múltiples planos temporales sirven para ayudar a destacar el propósito de la novela; o sea, el intento de crear un protagonista anónimo cuyas cualidades humanas se extraen de todos los jóvenes de los Halcones Negros. El lector advierte este propósito pronto en la novela, cuando se narra que "el que está aquí, sí podría ser César o Jesús, bien podría ser Jesús, o Kike, sin embargo eres tú, y desde el catre, tirado como un despanzurrado sobre el catre, ves a las ratas y comprendes que desde algún tiempo atrás ya estabas arruinado" (pág. 12). Muy poco avanza la trama cuando se repite el concepto de que el joven revolucionario es cada uno de los Halcones Negros y todos a la vez:

Y podría ser que tú te llames Ricardo y el que está aquí puede llamarse Ricardo y tendrá que ser Ricardo y el que cuenta de ratas será Ricardo y es Ricardo o Domingo Paredes o César o José o Kike o hasta quién sabe si es el mismito, Mumita, que está en el catre, desnudo, torcido, abierto.
(págs. 12-13)

El deseo de comunicar esta idea de la anonimidad se repite una vez más al fin de la novela (pág. 214).

Otro elemento que también obra para efectuar la creación anónima es el punto de vista. La narración principia con el joven encarcelado que, tirado en el catre, ve las ratas correr en el techo. Luego vemos al mismo joven pero como estudiante universitario despidiéndose de su amiga, y seguidamente le encontramos como miembro de los Halcones Negros, y enamorado de una niña, Diana. Los cambios del punto de vista en su conjunto dan forma a la creación colectiva del anónimo. Como hemos visto en las anteriores citas de César, se produce el mencionado cambio en el capítulo que empieza explicando un chisme o creencia de los Halcones Negros en Arequipa, por ejemplo, y después de media página surge el punto de vista de uno de los niños, Kike, quien juega a ser el amigo de un hombre tuerto y feo, a manos de quien muere cuando Kike trata de llevar a cabo su fantasía. En el mismo capítulo se da el punto de vista del tuerto. Otras veces hay cambios abruptos dentro de un capítulo que, por falta de claridad, despistan al lector: "Los dos jaros de agua negra y los dos trozos de pan aguardan a los dos, yo y el Negro, que en cualquier momento desayunarán" (pág. 59). Aparte de lo temporal y el punto de vista, se emplea también para crear la anonimidad del personaje, la alteración de los hilos narrativos y el empleo de un estilo particular a cada plano temporal, de modo que dentro del plano del niño, por ejemplo, se destaca la mentalidad infantil en vez de la de un niño en particular.

Se emplean ciertos elementos, sin embargo, que son útiles para comunicar sensaciones de temor, frustración, desesperación y

dolor que en general caracterizan al protagonista de tal manera que se despierta, si no simpatía, comprensión. Logrando comunicar estas sensaciones, el protagonista empieza a existir. Hay una creciente tensión entre el protagonista y su contacto con la realidad. La repetida alusión al tiempo refleja la tensión cuando preso y faltando poco para la llegada del camión que les llevará a Lima, las horas se alargan para de pronto deshacerse en minutos. Este proceso es también una abreviación del tiempo hasta el momento en que muere. Hay factores que se emplean para revelar a un hombre mentalmente alienado por el dolor físico y por la reclusión, pero el conflicto entre un individuo y su ambiente parece, en este caso, producir no un estado de enajenación o rechazo sino un compromiso con la realidad. Para la alienación que siente el guerrillero se emplea la segunda persona singular, "tú", cuyo efecto es el mismo que se descubrió en Conversación en la Catedral, un desdoblamiento que da lugar a una introspección; porque, en realidad, los otros dos planos temporales son manifestaciones del primero. Se observa una separación entre los miembros del cuerpo del alucinado, pues los dedos del pie y los pies se autonomizan; se aprecia un juego ilógico entre el protagonista y su supuesto abogado que vendrá a representarlo en el juicio quien le asedia con una frase repetida hasta el absurdo: "Cuéntame todo, dígame la verdad" (pág. 30). Hay un juego de palabras con el vocablo "agujero" cuya transformación, que parte de la imagen del cuerpo acribillado a balazos, demuestra el estado de alucinación de que padece el joven; y consigue comunicar confusión mediante un continuo

pensar en la muerte de su compañero de guerrillas. Se emplean los flashbacks para revelar momentos anteriores de importancia. Se usa la ironía al yuxtaponer el discurso de un profesor sobre la reproducción sexual de los hongos con la descripción del acto sexual entre dos estudiantes. Se aprovecha de un sueño que tiene el protagonista cuando es estudiante universitario, revelando el miedo que siente de que se muera su madre. Se crea un leitmotif que caracteriza a Manuel, el joven que acompaña al protagonista en la selva y muere allí también. Nos referimos a las puntas de los zapatos de Manuel que siempre se dirigen hacia el cielo, lo cual, pensaba el joven al principio, le daba un aspecto ridículo, pero luego observa el detalle con afecto.

En busca de lo que motiva al joven a alistarse en las guerrillas se revela un pasado turbulento y confuso. En el primer capítulo parece que se determina el motivo al enfatizar la pérdida de su padre y su inexperiencia sexual con las muchachas que parecen ser asuntos a los que se refieren con insistencia luego en la novela. Pero luego se destaca otro motivo que es más inmediato. Surge entonces esa vaga noción del enemigo--el sistema que usurpa--contra el que hay que luchar:

Lo que cambió definitivamente tu vida fue la decisión. La decisión irrevocable: momento de la escogencia hombre o no-hombre. Fue en ese instante ante la tribuna, en el Parque Universitario, el que quebró tu vida, o mejor, la desherrumbó: tuviste nueva piel. Pero cómo no iba a ser ese instante crucial, yo escuchaba entre los manifestantes y el otro no

sé qué demonios decía desde la tribuna y los universitarios que corrían de un lado a otro, han matado a tres han matado a cuatro hay muchos heridos, y los rochabuses y la caballería, y yo dije, a la mierda con todo esto me voy de guerrillero. (pág. 12)

Antes del viaje se menciona el miedo que tiene de ir a Cuba; duda de sí mismo y se dice que "mamá, es miedo a las guerrillas, pero, mamá mira a tu esposo, consúltate a él, tal vez sepa algo, dile que te haga una seña" (pág. 40). Resiente la posición en que está y decide como venganza matar el sistema socio-político que mató a su padre:

Yo voy a matar el cáncer, es necesario sacrificarse, es mejor la muerte a estar viviendo donde todo está podrido, corrupto hasta el Padre Nuestro, mamá, tu hijo va a trabajar, desde la sierra, desde la selva, fusil al hombro, mamá, por la patria, papá, tú también no harías lo mismo, papá, mamá, es casi una pesadilla, malditos gobernantes, yo quiero estudiar mi agronomía, sólo quiero saber de plantas y de tierra, de frutos y semillas, por qué tienen que joder y hacer que vaya de guerrillero, si trabajarán honradamente, sin robar, sin venderse, sin explotar a nadie, ningún joven tendría que luchar en los montes, yo quiero estudiar agronomía, Rossana tu padre diputado es una porquería, viejo vendido y sinvergüenza, Manuel con los zapatos torcidos y su padre sastre vale por mil diputados y senadores, presidente, hijo de perra. (págs. 41-42)

Se expresa aquí un choque entre los valores corruptos de un sistema socio-político y los valores desinteresados de un hombre moral y pobre. Motivado por lo que pasó a su padre, acontecimiento que ocurre en las otras novelas también, vemos el conflicto entre sus deseos y los que cree su deber, así como la decisión a que llega.

En cuanto al padre y a los valores personales, una vez su padre le dijo que "nunca te rebajes, carajo" (pág. 120), frase que se hizo lema para el joven. La ausencia del padre intensifica aún más la indecisión cuando se aproxima la partida a México. Cuando ya está en la selva, se refugia en el apoyo moral de su padre, llevando a cabo su lema de nunca rebajarse.

Los motivos que acabamos de señalar parecen indicar que el joven se hizo guerrillero debido al conflicto entre los valores de la sociedad y sus propios valores morales. Este conflicto, motivado por las injusticias cometidas contra los estudiantes universitarios por el gobierno y el "cáncer" de índole social que mató a su padre, no incitan al joven a rechazar la realidad sino a tratar de cambiarla. Tal actitud no es una de alienación de la realidad, que sugiere pérdida y rechazo, sino compromiso en un nivel ideológico para cambiar la realidad y conformidad en el nivel personal. Sintiendo dudas, miedo, vergüenza y cobardía, el protagonista no hubiera viajado si su padre habría estado vivo para aconsejarlo.

El interés en el estudio de las cuatro novelas examinadas no es sólo definir y precisar los elementos narrativos que ayudan a estas

obras a comunicar una apreciación de amplitud universal desde un enfoque técnico, sino también una experiencia particular que revela el tema del joven alienado de su sociedad. Se espera que del estudio haya surgido una valoración de las diversas técnicas narrativas que se emplean en estas novelas para comunicar el tema. A través de la trama en las tres novelas sobre el régimen del ochenio en el Perú surge en dos, Los geniecillos dominicales y Conversación en la Catedral, el tema de la alienación cuyo concepto incluye no sólo una pérdida de algo fundamental sino también un rechazo del alienado. Sin caer en un vacío desesperante, personas como Ludo Totem y Santiago Zavala toman una posición desde la cual pueden coexistir con un ambiente que reprime los valores morales y creativos. Su decisión de rechazar el ambiente sirve en sí como un elemento trágico porque cualquiera que sea su decisión, es muy probable que contenga las semillas de una futura destrucción. El valor de esta decisión se halla en que no sucumben por la inercia a una vida envilecida sino participan en ella, transformándola como en el caso de Ludo Totem para crear ironía y sátira; o como en el caso de Santiago Zavala devolviéndola en su forma más mediocre a los que viven en ella.

Aunque las situaciones que producen la alienación en Ludo Totem y Santiago Zavala son similares a la que afecta a Juan en Una piel de serpiente, ésta no causa el rechazo de la sociedad que los protagonistas de las dos primeras novelas experimentan, de tal manera que Juan no puede definir su posición en la sociedad. La experiencia de esta novela es la del joven frustrado que vacila entre comprometerse

con la sociedad y conformarse a participar en un ambiente socio-político que no responde a los ideales de una generación indecisa.

La novela de Edmundo de los Ríos, revelando una época de activismo social se relaciona a la de Loayza porque es una expresión de un joven comprometido; lo que Juan en la novela de Loayza no pudo hacer. El joven protagonista de Los juegos verdaderos decide actuar para tratar de mejorar la sociedad corrupta y toma el único camino que le parece efectivo para conseguirlo: las guerrillas; mientras que el disgusto que sienten los personajes en Los geniecillos dominicales y Conversación en la Catedral da lugar a la necesidad de hallar cómo existir en la sociedad, puesto que el ambiente socio-político en la época de Odría no estimulaba a exteriorizar su alienación, convirtiéndola en compromiso social.

NOTAS

¹ A pesar de haber significado generalmente un estado mental en español, al contrario de su empleo en inglés, estos vocablos ya se aceptan no sólo como indicios de desequilibrio mental de un individuo sino también como reacciones contra las condiciones sociales. Objetivamente, la alienación se refiere a diferentes formas de separación y desintegración mientras, subjetivamente, el vocablo se refiere a desequilibrio, perturbación, extrañeza y desesperación.

² Estudiando las consecuencias metafísicas y ontológicas, los grandes pensadores como Kierkegaard, Nietzsche y Jaspers se preocupan por los motivos de la alienación y sus efectos en el hombre. Kierkegaard piensa que la desesperación del hombre se debe a una fuerza ajena que amenaza con la destrucción; Jaspers duda de la capacidad del hombre contemporáneo de afirmarse en un mundo tecnológico y encuentra que la aprensión metafísica es el precio que se paga por el progreso. Ver: Eric y Mary Josephson, editores, Man Alone: Alienation in Modern Society (New York: Dell Publishing Company, 1962), pág. 15.

³ Kenneth Keniston, The Uncommitted: Alienated Youth in American Society (New York: Harcourt, Brace and World, 1965), pág. 3. Del mismo modo, Robert E. Jones, en The Alienated Hero in Modern French Drama (Athens, Georgia: University of Georgia Press, 1962), dice que la sociedad para el enajenado presenta una imagen de desintegración, desesperación y decadencia. El arte de tal sociedad, según Jones, es

fragmentado y distorsionado. La música es disonante, serrada e inhumana. La narrativa se ocupa de la soledad, la búsqueda frustrada y una incapacidad para realizarse. El drama presenta un mundo de sufrimiento, angustia, equivocación y paradas imprevistas. El teatro francés contemporáneo es el que mejor perfila al protagonista que se separa de la sociedad. A pesar de las múltiples razones, la sociedad no tolera las actitudes del enajenado y, siendo que éste rechaza su mundo, su posición sirve como comentario de la época en que vive.

La ficción y los dramas de Sartre, Camus, Anouilh y Giraudoux, según Jones, presentan una sociedad que menosprecia a los enajenados, quienes se conducen como personas pasivas frente a la desintegración de valores que, en medio de la soledad, perciben. Al contrario del drama clásico en que el universo y el hombre se justifican, el contemporáneo se configura no sólo de protagonistas enajenados sino de una sociedad aún más perturbada. Aunque la soledad que siente el héroe-exiliado del drama contemporáneo se parece a la que confronta el protagonista del drama griego o shakespeariano, la soledad hoy es una fuerza destructiva, hecho que surge en parte de la incomunicación entre los seres humanos y que sugiere la impotencia del hombre como persona social. Como se vive en una época de análisis y no de síntesis, de potencias destructivas y no constructivas, de enajenación y no compromiso, la soledad y el egocentrismo del protagonista motivan odio, celos, avaricia, sadismo y, en general, características patéticas. La reacción a una sociedad desintegrada no sólo produce una sensación de pérdida en el joven sino una actitud que deplora la situación actual (págs. 117-19).

⁴ Keniston, The Uncommitted, págs. 6-7.

⁵ Ibid., pág. 451. Herbert Marcuse, en Eros and Civilization (New York: Random House, 1962), parte de las teorías de Freud y ve la civilización como una subyugación permanente a los instintos humanos. La historia del hombre, siendo casi totalmente de represión, revela que éste no vive libremente su propia vida, sino lleva a cabo funciones pre-establecidas; no realiza sus propias necesidades sino trabaja en un estado de alienación. Como el trabajo alienado es la ausencia de una gratificación personal, la diálectica de la civilización es una en que el progreso provoca la liberación cada vez mayor de fuerzas destructivas (págs. 2-49).

⁶ Caracterizadas las actitudes injustificadas de los protagonistas como ejemplos de un desafío sano a la corrupción social peruana, el enfoque de estas novelas coinciden con la teoría sartriana sobre el oficio de la escritura. Dado el compromiso que tiene el escritor con la realidad, su obra debe revelar la vida cotidiana y, particularmente, revelar el hombre a los otros hombres para que éstos se responsabilicen ante el comportamiento a que han sido expuestos. Aprovechando el poder del lenguaje, el escritor se empeña en caracterizar una conducta para que el lector pueda verse, o en parte identificarse con el acto desarrollado. Él sabe que es visto al momento de verse, y el gesto furtivo que se le olvida al completarse empieza a existir completamente para todos; así que al integrarse en la mente consciente y objetiva del lector, el acto toma nuevas dimensiones e importancia.

En vista de este proceso, Sartre concluye que el lector no puede actuar del mismo modo que antes. El escritor comprometido sabe que al revelar el acto se motiva un cambio en el lector y la mejor manera para lograrlo es encontrar un lenguaje y unas técnicas nuevas que vigorizen la subjetividad del lector; a través de las palabras se despierta la sensibilidad, procurando así una experiencia transcendente. Ver: Jean Paul Sartre, What is Literature? Trad. por Bernard Frechtman (New York: Washington Square Press, 1966), pág. 14.

⁷ Julio Ramón Ribeyro, Los geniecillos dominicales (Lima: Populibros Peruanos, s.f.), pág. 15. Toda referencia a esta novela en el texto será de esta edición.

⁸ Guillermo Verdín Díaz, Introducción al estilo indirecto libre en español (Madrid: Revista de Filología Española, s.f.), págs. 81-89.

⁹ La ironía es una característica integral en la ficción de este siglo. Ver, por ejemplo, Maurice Z. Shroder, "The Novel as a Genre", en The Theory of the Novel, editado por Philip Stevick (New York, 1967), pág. 27; y Wayne Booth, The Rhetoric of Fiction (Chicago, 1970), pág. 29.

¹⁰ Wolfgang Iuchting, un eminente crítico de la obra de Ribeyro, escribiendo antes de la publicación de Pantaleón y las visitadoras (1974) de Mario Vargas Llosa, dice que "lo que importa sobre todo, en este

contexto, es que Ribeyro al describir este personaje (Ludo) lo hace con humor e ironía, dos facultades que tan lamentablemente están ausentes en la literatura 'seria' del Perú (incluso en el mismo Vargas Llosa). Es del distanciamiento de lo vivido y sufrido que surge su evaluación, la esperanza de un mejoramiento, tanto individual como colectivo"; sin embargo, Luchting concluye que la ironía obra en contra de la experiencia de la novela porque "al no ser ironía del destino, la ironía deja de ser ingrediente de la tragedia. Además, la tragedia requiere por lo menos una cierta grandeza de pasiones, o personajes grandes. Los personajes que pueblan Geniecillos no despiertan ni admiración ni compasión". Luchting también piensa que desde que los personajes padecen "de la incapacidad de distinguir entre la ilusión y la realidad, podría creerse que en ellos reside algo trágico", Pasos a desnivel (Caracas: Monte Avila, 1971), págs. 81-83. Aparentemente, el concepto de la tragedia que aplica el profesor Luchting aquí es clásico. Los personajes heroicos no existen en una sociedad anti-heroica, hecho que es el punto central de Los geniecillos dominicales.

¹¹ Douglas C. Muecke, Irony (London: Methuen, 1970), pág. 19.

¹² Luchting, Pasos a desnivel, pág. 81

¹³ Hay indicios que definen una época particular en la novela. Se revela el año 1952 cuando, habiendo muerto un amigo de Ludo en el accidente automovilístico, Ludo visita su tumba que lleva la inscripción: "Jimmi Soler. 1930-1952" (pág. 131).

- ¹⁴ Hubert Herring, A History of Latin America (New York: Knopf, 1968), pág. 603.
- ¹⁵ Ibid., pág. 603.
- ¹⁶ Luis Loayza, Una piel de serpiente (Lima: Populibros Peruanos, s.f.), pág. 8. Toda referencia a esta novela en el texto será de esta edición.
- ¹⁷ Sebastián Salazar Bondy, "Luis Loayza, Una piel de serpiente", Revista Peruana de Cultura, 3 (octubre 1964), 151-52.
- ¹⁸ Ibid., pág. 151.
- ¹⁹ José Miguel Oviedo, en su libro Mario Vargas Llosa: Inven-
ción de una realidad (Barcelona: Barral Editores, 1970), dice que la novela de Vargas Llosa se asemeja a la poco advertida novela de Loayza por razones de tema, la dictadura odriísta, y un tono asombroso, con el que se comunica la corrupción, el robo, el chantaje, el asesinato, las depravaciones sexuales, y la inmoralidad de una época (pág. 222). Oviedo cita un texto de Vargas Llosa en el cual dice que "la lectura de Una piel de serpiente recordará a algunos un momento particularmente triste de la historia peruana, ilustrará a todos sobre la lánguida y medrosa juventud que depara nuestra tierra a los hijos de la burguesía" (págs. 222-23). Conversación en la Catedral está dedicada a Luis Loayza.
- ²⁰ Leonardo Kirschen, "Aquí Vargas Llosa en la intimidad" (entrevista), Suceso, mayo 7, 1967, pág. 3, en Mario Vargas Llosa: La invención de una realidad, pág. 221.

²¹ Oviedo, Mario Vargas Llosa: La invención de una realidad, pág. 188.

²² Ibid., pág. 189.

²³ Hector Sánchez, "Conversación en la Cathedral, novela del desaliento", Mundo Nuevo, 50 (agosto 1970), 78.

²⁴ Mario Vargas Llosa, Conversación en la Cathedral, 2 volúmenes (Barcelona: Seix Barral, 1970), pág. 13. La paginación se señala en el texto, cuyas citas se hacen de esta edición.

²⁵ Ricardo Cano Gaviria, El buitre y el ave fenix, conversaciones con Mario Vargas Llosa (Barcelona: Editorial Anagrama, s.f.), pág. 100.

²⁶ Oviedo dice de este fenómeno que "el apodo nos ubica, por un lado, en el medio donde exclusivamente se lo usa--el periódico--donde Santiago sobrelleva su purgatorio; por otro, es la señal de un desdoblamiento interior del personaje, que le permite sostener un soliloquio consigo mismo, 'extrañarse' de su propia atonía y recobrar la lucidez" (pág. 229).

²⁷ Juan Goytisolo, "Destrucción de la España sagrada" (entrevistado por Emir Rodríguez Monegal), Mundo Nuevo, 12 (junio 1967), pág. 54.

²⁸ Ibid., pág. 54. Aclarando el asunto, continúa diciendo que "a lo que me refería es que precisamente esa dialéctica que se da como

conflicto dentro del personaje, conflicto del personaje con su medio, conflicto del personaje consigo mismo, también se da en tu relación de autor con el personaje porque tú tienes una actitud polémica con Alvaro. Como lector me parece que sentir que tú al personaje en muchas cosas lo odias y lo denuncias y en otras, en cambio, te sientes más identificado en él" (pág. 54).

²⁹ Goytisolo dice que no es exactamente una actitud polémica sino una "relación tensa o conflictiva. El hecho de emplear la segunda persona me permite cierta intervención, un mayor apasionamiento en mi relación con el personaje. Por el contrario, cuando lo describo en la tercera persona trato de objetivizarlo, de cosificarlo. El tratamiento invocativo, una increpación, a veces amistosa, a veces no. En cualquier caso, más apasionada que cuando escribo en primera o en tercera persona" (pág. 54).

³⁰ "The people must have land, said Belaúnde, to give dignity and a decent living to each family. A survey in 1965 revealed that there were about 240,000 landless rural families plus another 719,000 families with plots of land too small to provide minimum subsistence for five persons. The inequity in land distribution was also shown by these figures for 1961: 88 per cent of all farms accounted for only 5.2 per cent of the total cultivated land, while 0.2 per cent of the farms covered some 73 per cent of the farm land", escribe Herring, pág. 608.

³¹ Oscar Lewis, sociólogo norteamericano, al ser entrevistado por Mundo Nuevo, 11 (mayo 1967) y comentar la imposición de los EE. UU.

en otros países, dice que "me parece, por ejemplo, que en el caso del Perú los Estados Unidos tomaron una parte muy activa en la eliminación de las guerrillas: he leído en algún lado que hasta estaban usando napalm, es decir, las mismas técnicas que están usando en Vietnam" (pág. 18).

³² José Agustín, "Jugar a lo verdadero", El día (México), 23 agosto 1968, pág. 12.

³³ Un epígrafe en el "Prólogo" de Los juegos verdaderos cita a Mao Tse-Tung: "Para encontrar a los verdaderos héroes hay que buscar en nuestros propios días"; observación que alude al protagonista anónimo de la novela.

³⁴ Edmundo de los Ríos, Los juegos verdaderos (México: Editorial Diógenes, 1968), pág. 123. La paginación se señala en el texto, cuyas citas se hacen por esta edición.

CAPITULO V

CONCLUSION

La narración en el Perú desde 1950 hasta el momento actual sigue la tradición peruana de preocupación por la realidad nacional. Mediante la obra de Julio Ramón Ribeyro y algunos otros contemporáneos, se integra un nuevo rumbo a la literatura que destaca los problemas del individuo dentro de un contexto social. Los temas de la narración anterior a 1950 tienden a analizar los problemas de un pueblo o un conjunto de personas, creando así una configuración social de personajes. El enfoque nuevo implica algunas mutaciones en cuanto al tema y la técnica de la narración peruana. Vista la realidad en términos personales de un individuo, se facilita la presentación de la interacción entre éste y la realidad social peruana. La interacción crea un efecto que nos permite entrever las actitudes humanas bien arraigadas en las costumbres peruanas. Resalta también los tradicionales valores sociales puestos en tela de juicio por un individuo contemporáneo. Facilita subrayar la afirmación, negación o conformidad del comportamiento del hombre según la circunstancia social, política e histórica peruana. La nueva orientación literaria hacia los problemas del individuo en la sociedad favorece la creación de un tono subjetivo e introspectivo, a través del cual el contraste entre la realidad social y los conflictos interiores de los personajes cobran vigencia en la experiencia del lector. Este nuevo

rumbo en la literatura peruana se aprecia mediante el enfoque dinámico que cae en el hombre como individuo, revelando un ambiente particular dentro de un contexto universal.

Destacar la realidad peruana mediante el individuo requiere el empleo de otros temas y técnicas dinámicos. Como este proceso permite la creación de una visión universalizada de la realidad nacional, la manera más eficaz de dar sentido e importancia a un contexto nacional se lleva a cabo mediante los elementos literarios que extraen y ponen en primer plano los aspectos cosmopolitas de la obra narrativa. La narrativa de la década de los 50 aprovecha el tema del rito de la iniciación para trascender una preocupación por la realidad peruana que, en las novelas estudiadas, parten del conflicto entre la civilización y la barbarie. De modo que se ponen en tela de juicio ciertos valores particulares a los peruanos, dando lugar a comentarios implícitos acerca de la realidad en que viven los personajes de las novelas. Aunque todos los protagonistas en las novelas estudiadas, de esta década, buscan un lugar en la vida mediante el enfoque en el período transicional de la adolescencia sin comprender completamente las condiciones de la realidad en que viven, se comunica mejor esta experiencia subjetiva en Crónica de San Gabriel, obra en la que culmina el empleo de este tema en la década de los años 50. Tal experiencia se logra mediante el manejo hábil del punto de vista como elemento dinámico que crea la experiencia de la novela. A través del punto de vista se efectúa un cuidadoso manejo de la distancia narrativa entre el protagonista y el narrador, relación que comunica

sentimientos contradictorios y confusos por el tono irónico que demuestra la falta de experiencia del protagonista. El suspenso por la omisión de ciertos detalles claves a la narración, así como los elementos sensoriales que subjetivizan aún más el punto de vista, son otros elementos que sirven para dinamizar la experiencia para el lector, despertándole así efectos emocionales.

Al contrastar Crónica de San Gabriel con las otras obras estudiadas, vemos que diferentes aspectos de la realidad peruana, como la desintegración de algunos valores tradicionales, se presentan de una manera hábil en la obra de Julio Ramón Ribeyro debido a un equilibrio satisfactorio entre una preocupación por la realidad peruana y el punto de vista introspectivo y subjetivo de un individuo en el contexto social de la realidad peruana. Como lo han sugerido varios críticos literarios, la obra de Julio Ramón Ribeyro enfoca en el conflicto entre la realidad y la ilusión. Sustentamos que, a pesar de que este tema aparece en la obra de varios escritores anteriores, se destaca en la de Ribeyro por el dominio que posee el escritor sobre el manejo del punto de vista narrativo, dentro del marco del rito de la iniciación. La relación estrecha entre el punto de vista y el tema nos ha creado una visión universal de un mundo particular, proceso que se acerca a una comprensión más amplia de los problemas de la época.

Del mismo modo, Los geniecillos dominicales ofrece una superación de la relación vital entre la preocupación por la realidad peruana y el enfoque en los problemas de un individuo, dentro de un

contexto social específico. Mediante el tema trascendente de la alienación, la narración se concentra en Ludo Totem, individuo que, en medio de un ambiente enajenador que destruye los valores personales, rechaza este ambiente al afirmar su existencia mediante una actitud irónica hacia la vida, la sociedad y aún frente a sí mismo. La novela se sitúa dentro del plano histórico de la dictadura de Manuel Odría, proceso trascendente que se subraya por la técnica narrativa. La exposición en tercera persona corresponde al punto de vista del protagonista. Este proceso narrativo objetiviza un fondo subjetivo, comunicando no sólo la enajenación que siente Ludo Totem sino también una aproximación a la generalidad de un juicio sobre la realidad en que vive.

El contraste que se crea en la obra de Julio Ramón Ribeyro entre el énfasis puesto en la realidad peruana y la presentación de un tema en términos personales de un individuo, sirve como ejemplo de una teoría o actitud artística que posteriormente se aprecia en Los juegos verdaderos, de Edmundo de los Ríos, y Conversación en la Catedral, de Mario Vargas Llosa. Esta misma relación artística surge luego en otra novela de gran alcance, Un mundo para Julius, de Alfredo Bryce Echenique. El empleo hábil del punto de vista narrativo y una ironía trascendente en Los geniecillos dominicales anticipa su empleo en mayor grado en las obras posteriores. Las novelas y los cuentos de Ribeyro se valen de una técnica narrativa relativamente tradicionalista, mientras las obras de Edmundo de los Ríos y Mario Vargas Llosa caben mejor dentro de una corriente tecnicista.

A pesar de que el narrador de Los geniecillos dominicales es aficionado a escribir y la novela se ocupa del acto de escribir, tema que surge con más frecuencia en las novelas latinoamericanas posteriores, esta actividad a veces intelectualista no complica la trama ni disminuye la experiencia humana e íntima de la novela. La narración se vale de elementos cuentísticos de anticipación y sorpresa; de la distorsión de la realidad, y la reiteración de elementos poéticos para crear una obra autónoma que refleja una comprensión de los problemas de la sociedad en que vive el protagonista. Las otras novelas, en cambio, se valen de violentos cambios de estructura, tiempo, espacio y lenguaje, creando así obras más complicadas, hecho que no disminuye necesariamente la experiencia. Tanto como la novela de Julio Ramón Ribeyro, revelan la tendencia de partir de una realidad peruana y, mediante una trama que se concentra en el individuo, comunican un sentimiento vivo de la alienación personal dentro del contexto social, político e histórico.

El apellido del protagonista de Los geniecillos dominicales, Totem, parece sugerir otro nivel más amplio en la experiencia de la novela. Según las costumbres de algunas tribus de salvajes, "tótem", se refiere a un animal que es considerado como el antepasado de su raza. En la novela, Ludo Totem encarna la posición del hombre enajenado a la larga herencia y tradición de su familia y cultura, las que están en un proceso de desintegración, incluyendo a la generación de Ludo. El simbolismo detrás del apellido del protagonista es ironizado y justificado a la vez.

La ironía surge de la burla que Ludo hace de lo superficial y decadente de la clase social a que pertenece, pero revelando a la vez cierto tono de añoranza por los viejos ideales, costumbres y actitudes morales de otra época. En general, se produce el efecto de crear no sólo un ambiente mitológico de la desaparecida vida criolla peruana sino también desvalorizarla al exponernos el punto de vista de un hombre enajenado de la sociedad en que vive.

Para ampliar nuestra consideración de la presentación mítica de una actitud peruana hacia la vida, podemos también volver a la experiencia de Crónica de San Gabriel. En esta novela sentimos, a través del rito de la iniciación, la fuerza de la experiencia rural que fija ciertos valores peruanos, como la contradicción entre atracción-rechazo, la que surge mediante la relación ciudad-campo. Del mismo modo, subrayamos el efecto de la creación de valores básicos peruanos a través de la estructura tripartita de Tres historias sublevantes que se concentra en las tres regiones del Perú--la costa, la sierra y la selva. El hecho de que Ribeyro ha ordenado las historias de este modo, sirve para fijar una tradición básica de cómo el peruano entiende la extensión geográfica de su país, método que se emplea en la enseñanza desde la escuela primaria. Apreciamos el mismo proceso en La casa verde, de Mario Vargas Llosa, cuyo enfoque geográfico se extiende desde la costa norteña hasta la región selvática del Perú.

Julio Ramón Ribeyro y Mario Vargas Llosa siguen exponiendo los valores básicos del peruano a través del enfoque en un período encerrado de la historia peruana, la dictadura de Manuel Odría, en Los geniecillos dominicales y Conversación en la Catedral. Observamos

los aspectos negativos y un proceso de aletargamiento que produce el ochenio y que cobran vigencia a través de Ludo y Santiago, personas que a pesar de su posición social, descubren valores nacionales desintegrados que se destacan por el vacío social de la época.

De la misma manera, la cuentística de Ribeyro ha dado un impulso nuevo a la tradición del cuento. Valiéndose del procedimiento de reflejar la realidad peruana mediante la exposición de los problemas del individuo dentro de un contexto social, los aportes principales que dinamizan este proceso son el empleo de la imaginación y un regionalismo trascendente que desde la realidad peruana comunica valores universales.

Las teorías, temas y técnicas literarias de la narración de Julio Ramón Ribeyro forman un eslabón entre lo particular, regional y tradicional de los escritores anteriores a él y lo universal, trascendente y novedoso de los escritores posteriores a él. Julio Ramón Ribeyro ha logrado hacer de sus obras creaciones autónomas cuya realidad trascendente refleja el empeño del escritor de comprender los problemas de su época, hecho que confirma la importancia de su obra tanto como nuestra evaluación de su autenticidad artística.

BIBLIOGRAFIA SELECTA

I. Prosa de ficción y ensayos

Adán, Martín. La casa de cartón. 4ª edición. Lima: Juan Mejía Baca, 1971.

Alegría, Ciro. El mundo es ancho y ajeno. Santiago de Chile: Ediciones Ercilla, 1941.

Arguedas, José María. Agua. Lima: Ediciones Nuevo Mundo, 1961.

_____. Diamantes y pedernales. Lima: Juan Mejía Baca y P. L. Villanueva, 1954.

_____. Los ríos profundos. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1969.

_____. Yawar fiesta. Lima: Juan Mejía Baca, 1958.

Bryce Echenique, Alfredo. Un mundo para Julius. Barcelona: Barral Editores, 1970.

Congrains Martín, Enrique. Lima: hora cero. Lima: Tip. Peruana, 1955.

_____. Kikuyo. Lima: Tip. Peruana, 1955.

_____. No una sino muchas muertes. Montevideo: Editorial Alfa, 1967.

de los Ríos, Edmundo. Los juegos verdaderos. México: Diógenes, 1968.

Díez Canseco, José. Duque. Lima: Ediciones Peisa, 1973.

_____. Estampas mulatas. Santiago de Chile: Zig-zag, 1938.

Escobar, Alberto, ed. Cuentos peruanos contemporáneos. Lima: Ediciones peruanas, 1958.

_____. La narración en el Perú; estudio preliminar, antología y notas. 2ª edición. Lima: Juan Mejía Baca, 1960.

Falcón, César. El pueblo sin Dios. 2ª edición. Madrid: Historia Nueva, 1929.

Haya de la Torre, Víctor Raúl. Por la emancipación de América Latina; artículos, mensajes, discursos. Buenos Aires: M. Gleizer, 1927.

Huanay, Julián. El retoño. Lima: Casa de la Cultura, 1969.

Loayza, Luis. Una piel de serpiente. Lima: Populibros peruanos, s.f.

López Albújar, Enrique. Cuentos andinos. 2ª edición. Lima: Impr. Lux de E. L. Castro, Ezquiel S. Ayllón, 1924.

_____. Matalaché. 6ª edición. Lima: Juan Mejía Baca, 1971.

Mariátegui, José Carlos. Siete ensayos de interpretación de la realidad americana. 7ª edición. Lima: Empresa Editora Amauta, 1959.

Matto de Turner, Clorinda. Aves sin nido. Cuzco: Universidad Nacional de Cuzco, 1948.

Oquendo, Abelardo, ed. Narativa peruana. Madrid: Alianza Editorial, 1973.

Ortega, Julio, ed. Diez peruanos cuentan. Montevideo: Ediciones Arca, 1968.

Oviedo, José Miguel, ed. Narradores peruanos; antología. Caracas: Monte Avila Editores, 1968.

Ribeyro, Julio Ramón. Los gallinazos sin plumas. Lima: Círculo de novelistas peruanos, 1956.

_____. Cuentos de circunstancias. Lima: Nuevos rumbos, 1958.

_____. Crónica de San Gabriel. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1960.

_____. Tres historias sublevantes. Lima: Juan Mejía Baca, 1964.

_____. Las botellas y los hombres. Lima: Populibros Peruanos, 1964.

_____. Los geniecillos dominicales. Lima: Populibros Peruanos, 1965.

_____. Vida y pasión de Santiago el pajarero. En Letras, 74/75 (1965), 58-72.

_____. "Del espejo de Stendhal al espejo de Proust". Amaru, 10 (1969), 69-71.

_____. Teatro. Lima: Universidad Nacional de Educación, 1972.

_____. La palabra del mudo. Lima: Milla Batres Editores, 1972.

- Ribeyro, Julio Ramón. La juventud en la otra ribera. Lima: Mosca Azul Editores, 1974.
- _____. "Las alternativas del novelista". Dos soledades. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1974, págs. 51-89.
- Salazar Bondy, Sebastián. Naufragios y sobrevivientes. Lima: P. L. Villanueva, 1954.
- Valcárcel, Luis E. Tempestad en los andes. Lima: Editorial Minerva, 1927.
- Valdelomar, Abraham. El caballero caramelo. Lima: Iturriaga, 1923.
- _____. Los hijos del sol. Lima: Ediciones Eurofori6n, 1921.
- Vallejo, César. Tungsteno. Lima: Ediciones de Cuadernos Trimestrales de Poesía, 1958.
- Vargas Llosa, Mario. Conversaci6n en la Catedral. 2 vols. Barcelona: Seix Barral, 1970.
- _____. Los jefes. Lima: Populibros Peruanos, 1963.
- _____. Pantale6n y las visitadoras. Barcelona: Seix Barral, 1973.
- Zavaleta, Carlos E. Los Ingar. Lima: Juan Mejía Baca y P. L. Villanueva, 1955.

II. Obras críticas consultadas

- Agustín, José. "Jugar a lo verdadero", El Día (México), 23 agosto 1968, 12.

Aldrich, Earl M. Jr. "Recent Trends in the Peruvian Short Story",
Studies in Short Fiction, 8, 1 (1971), 20-31.

_____. The Modern Short Story in Perú. Madison: University of
 Wisconsin, 1966.

Anderson Imbert, Enrique. Historia de la literatura hispanoamericana.
 3^a edición. México: Fondo de Cultura Económica, 1969.

Arriola Grande, Maurillo. Diccionario literario del Perú. Barcelona:
 s.e., 1968.

Bader, A. L. "The Structure of the Modern Short Story". Discussions
 of the Short Story. Editado por Hollis Sommers. Boston:
 D. C. Heath and Sons, 1963.

Bancroft, Robert. "Contemporary Peru Interpreted by Her Fiction Writers".
Kentucky Romance Quarterly, XII, 1 (1965), 5-12.

Bendezu Aiber, Edmundo. "Yawar fiesta: espejo quechua de José María
 Arguedas", Insula, 332-333 (julio-agosto 1974), 9, 23.

Booth, Wayne. The Rhetoric of Fiction. Chicago: University of
 Chicago Press, 1961.

Cano Gaviria, Ricardo. El buitre y el ave fenix; conversaciones con
 Mario Vargas Llosa. Barcelona: Anagrama, s.f.

Carilla, Emilio. El cuento fantástico. Buenos Aires: Editorial Nova,
 1968.

Castro Arenas, Mario. La novela peruana y la evolución social. Lima: Ediciones Cultura y Libertad, 1964.

_____. "La nueva novela peruana". Cuadernos Hispanoamericanos, 138 (1961), 307-29.

Castro Klaren, Sara. "Las fuentes del narrador en Los ríos profundos". Cuadernos Americanos, CLXXV, 2 (marzo-abril 1971), 230-38.

Cornejo Polar, Antonio. "José María Arguedas: las nuevas dimensiones del indigenismo". Insula, 232-233 (julio-agosto 1974), 11, 22.

Cortés, Louis Joseph. "The Social Novel of Perú, 1920-1952". Unpublished Ph. D. dissertation, University of Colorado, 1957.

Coulson, Graciela. "Los cuentos de Ribeyro". Cuadernos Americanos, 194, 4 (1974), 220-26.

Coulthard, G. R. "Arguedas: un problema de estilo". Mundo Nuevo, 19 (enero 1968), 73-78.

Cruz, Jorge. "La narrativa peruana". La vida literaria, 7 (marzo-abril 1974), 39.

Chang-Rodríguez, Eugenio. "Perú, país adolescente". Hispania, 43, 3 (1960), 368-69.

Chase, Kathleen. "Peruvian Literary Uprising". Books Abroad, 41, (1967), 168-69.

Daiches, David. "Dubliners". Discussions of the Short Story.

Editado por Hollis Sommers. Boston: D. C. Heath and Sons,
1963.

Deive, Carlos Esteban. Tendencias en la novela contemporánea. Santo
Domingo: Arquero, 1963.

Delgado, Washington. "Fantasía y realidad en la obra de Ribeyro".
Prólogo a La palabra del mudo. Lima: Milla Batres Editorial,
1972.

_____. "Los hombres y las botellas y Tres historias sublevantes".
Letras, 35, 72-73 (1964), 315-18.

Eliade, Mircea. Rites and Symbols of Initiation: the mysteries of
birth and rebirth. Trad. por W. Trask. New York: Harper
and Row, 1965.

Escobar, Alberto. "Julio Ramón Ribeyro". Cormoran, I, 3 (nov 1969),
14.

_____. "La palabra del mudo". Textual, 8 (1973), 90-92.

_____. Patio de Letras. Lima: Ediciones Caballo de Troya, 1965.

Giaconi, Claudio. "Sobre Julio Ramón Ribeyro: Crónica de San Gabriel".
Revista Iberoamericana, 80 (julio-set 1972), 551.

Gold, Peter. "The indigenista fiction of José María Arguedas".
Bulletin of Hispanic Studies, L, 1 (enero 1973), 56-70.

- Grand Larousse encyclopédique. Vol. 9, París: Librairie Larousse, 1964.
- Herring, Hubert. A History of Latin America. New York: Knopf, 1968.
- Jackson, Richard L. "Miscegenation and Personal Choice in Two Twentieth-Century Novels of Continental Spanish America". Hispania, 50 (1967), 86-88.
- Jones, Robert E. The Alienated Hero in Modern French Drama. Athens, Georgia: University of Georgia Press, 1962.
- Josephson, Eric and Mary, eds. Man Alone: Alienation in Modern Society. New York: Dell Publishing Co., 1962.
- Keniston, Kenneth. The Uncommitted: Alienated Youth in American Society. New York: Harcourt, Brace and World, 1965.
- Kirschen, Leonardo. "Aquí Vargas Llosa en la intimidad (entrevista)", Suceso, mayo 7 1967, 3, citado en Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad, pág. 221, José Miguel Oviedo. Barcelona: Barral Editores, 1970.
- "La última narración peruana (entrevista a Carlos E. Zavaleta)". Revista Peruana de Cultura, 1 (marzo-junio 1963), 190-97.
- Leal, Luis. Historia del cuento hispanoamericano. México: Ediciones de Andrea, 1968.
- Loayza, Luis. "Martín Adán y su Casa de cartón". Insula, 332-333 (julio-agosto 1974), 8-9.

Losada Guido, Alejandro. "La obra de Julio Ramón Ribeyro: la creación como existencia marginal". Eco (Bogotá), 171 (enero 1975), 267-78.

Luchting, Wolfgang A. "Crítica paralela: Vargas Llosa y Ribeyro". Mundo Nuevo, 11 (mayo 1967), 21-27.

_____. "Interview with Julio Ramón Ribeyro". Hispania, 54, 2 (May 1971), 390-92.

_____. Julio Ramón Ribeyro y sus dobles. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1971.

_____. "Julio Ramón Ribeyro: Teatro". Books Abroad, 47 (1973), 734.

_____. Pasos a desnivel. Caracas: Monte Avila Editores, 1971.

_____. "Recent Peruvian Fiction: Vargas Llosa, Ribeyro and Arguedas". Research Studies (Pullman), 35, 4 (dec 1967), 271-90.

_____. "Tres historias sublevantes de Julio Ramón Ribeyro". Mundo Nuevo, 39-40 (set-oct 1969), 87-96.

Magalhaes Júnior, R. A Arte do Conto. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1972.

Marcuse, Herbert. Eros and Civilization. New York: Random House, 1962.

Muecke, Douglas C. Irony. London: Methuen, 1970.

Núñez, Estuardo. "La enumeración caótica en la narrativa peruana contemporánea". La novela iberoamericana contemporánea (XIII Congreso de IILI). Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1968, 321-39.

_____. La literatura peruana en el siglo XX. México: Pormaca, 1965.

_____. "La literatura peruana entre 1962 y 1963". Revista Nacional de Cultura, 26, 165 (1964), 67-78.

_____. "Literatura peruana reciente (1964-1965)". Journal of Inter-american Studies, 8, 1 (1966), 34-43.

_____. "Perfil de tres recientes narradores peruanos". Cordillera (La Paz), 2, 4 (enero-marzo 1957), 64-69.

Olivari, Manuel. "Panorama del libro en el Perú". Mundo Nuevo, 32 (1969), 77-84.

Omil, Alba y Pierola, Raúl A. El cuento y sus claves. Buenos Aires: Ediciones Nova, s.f.

Ortega, Julio. "Arguedas: la ambigüedad racial". Mundo Nuevo, 14 (agosto 1967), 71-76.

_____. "El otro Vargas Llosa". Insula, 332-333 (julio-agosto 1974), 1, 23, 24.

Ortega, Julio. "Una muestra del relato peruano". Mundo Nuevo, 23 (1968), 95.

Oviedo, José Miguel. Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad. Barcelona: Barral Editores, 1970.

_____. "Sobre la obra de Julio Ramón Ribeyro". El Comercio, 10 mayo 1964.

_____. "Una imagen crítica de la nueva narrativa peruana (1950-1970)". Nueva Narrativa Hispanoamericana, II, 1 (enero 1972), 25-37.

Pajuelo Frías, "Epopéya y tragedia de un pequeño burgués". Proceso (Huancayo, Perú), Num. 3 (marzo 1975), 21-23.

Rodríguez Alcalde, Leopoldo. Hora actual de la novela en el mundo. Madrid: Taurus, 1959.

Rodríguez Peralta, Phyllis. "Abraham Valdelomar, a Transitional Modernist". Hispania, 52 (1969), 26-32.

Salazar Bondy, Sebastián. "Luis Loayza: Una piel de serpiente". Revista Peruana de Cultura, 3 (oct 1964), 150-52.

_____. "Ribeyro, nueva perspectiva". El Comercio, 31 mayo 1964.

Sánchez, Héctor. "Conversación en la Catedral, novela del desaliento". Mundo Nuevo, 50 (agosto 1970), 78-81.

Sánchez, Luis Alberto. "Congrains y Loayza: dos novelistas de verdad".

Letras, XXXVI, 72-73 (1964), 319-21

_____, et al. Cultura peruana. Lima: Universidad de San Marcos, 1962.

_____. El Perú: retrato de un país adolescente. Buenos Aires: Ediciones Continental, 1958.

_____. La literatura peruana. 5 vols. Lima: Ediciones de Ediventas, 1965-1966.

_____. "La literatura del Perú contemporáneo". Revista Peruana de Cultura, 80 (mayo-junio 1950), 57-78.

_____. Proceso y contenido de la novela hispanoamericana. Madrid: Gredos, 1958.

Sartre, Jean Paul. What is Literature? Trad. por B. Rechtman. New York: Washington Square Press, 1966.

Schorer, Mark. The Story: a Critical Anthology. 2nd edition. Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall, 1967.

Shroder, Maurice Z. "The Novel as a Genre", The Theory of the Novel. Editado por Phillip Stevick. New York, The Free Press, 1967.

Sorel, Andrés. "La nueva novela latinoamericana: Costa Rica y Perú". Cuadernos Hispanoamericanos, 67 (1966), 705-26.

Tamayo Vargas, Augusto. Literatura peruana. 2 vols. Lima: Imprenta de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1965.

_____. "Peruvian Literature in 1961". Books Abroad, 36, 3 (1962), 263-69.

Tauro, Alberto. Diccionario enciclopédico del Perú. Lima: Juan Mejía Baca, 1966.

Vargas Llosa, Mario. "Los geniecillos dominicales o el exilio exterior". Expreso (Lima), 27 febrero 1966.

Verdín Díaz, Guillermo. Introducción al estilo indirecto libre en español. Madrid: Revista de Filología Española, Anejo 91, 1970.

Yankas, L. "Valores de la narrativa hispanoamericana actual". Cuadernos Hispanoamericanos, 236 (agosto 1969), 334-80.

Yépez Miranda, Alfredo. El proceso cultural del Perú. Cuzco: H. G. Rozas, 1940.